

SUBSTRAT - IDEE - BEDEUTUNG
Werkstoff und Material
in der deutschen Plastik um 1600

Norbert Wolf

1981

SUBSTRAT - IDEE - BEDEUTUNG

Werkstoff und Material in der
deutschen Plastik um 1600

Prof. Dr. F. Piel
Dr. A. von Büttler

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

von
Norbert Wolf
aus
München

München 1980
HOFBAUER
Druck + Binden
Abolbedrucker
8000 München 40

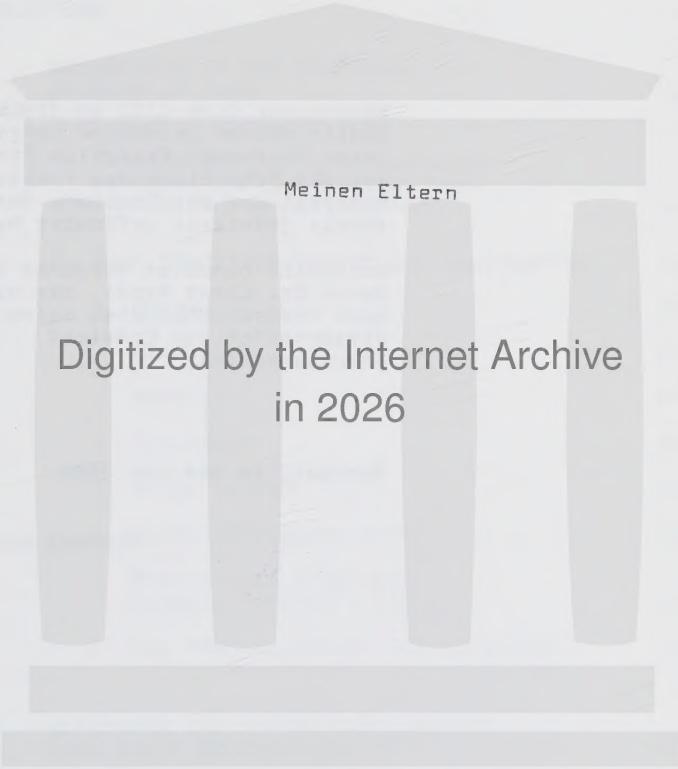


Referent Prof. Dr. F. Piel
Korreferent Dr. A. von Buttlar

Tag der mündlichen Prüfung: 23. 2. 1981



Christoph & Michael
HOFBAUER
drucken + binden
Adalbertstrasse 18
8000 München 40



Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

Besonderer Dank gilt an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Friedrich Piel, der die Behandlung des Themas angeregt und den Fortgang der Arbeit jederzeit gefördert hat.

Wertvolle Hinweise verdanke ich Herrn Dr. Ernst Rebel, der mir auch freundlicherweise seine Dissertation zur Einsicht überlassen hat.

München, im Oktober 1980

Norbert Wolf

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
EINLEITUNG	1
I. WERKSTOFFE IN DER DEUTSCHEN PLASTIK UM 1600	15
1. Bemerkungen zum Untersuchungs- bereich, zur Quellenlage und zum methodischen Vorgehen	15
2. Eine "Weltlandschaft" aus Werkstoffen	18
- Hölzer	19
- Gesteine	23
- Metalle	27
- Elfenbein	28
- Stuck (Gips)	31
- Werkstoffkombinatorik	32
- Phänomenale Vielfalt: Fassung - Farbe - Licht	36
- Die "Meravigliosa" des Werkstoffs	43
II. WERKSTOFF UND GEFÜGEEIGENSCHAFTEN: EINE ERSTE BESCHREIBUNG	47
1. Die David-Figur Münstermanns Zwiespalt als Kategorie	50
- Der anschauliche Charakter: Figur als coincidentia oppositorum	52
- Die materialen Eigenschaften	56
- Strukturele Eigenschaften	60

	Seite
A) "Werkspuren": Stoff als dynamische Bestimmtheit und als gebannte Potenz	60
B) Das Verhältnis von Oberfläche und Kern: Die Fläche wird internalisiert	64
C) "Zerlegung" der Figur im Dienste der internalisierten Fläche	71
D) Chaos als Potenz - gebannte Potenz als Rückgriff auf Form	72
E) Der Figur wird Bewegung "angetan"	76
2. Der Altar von Hohenkirchen: Ein mikrokosmischer Makrokosmos	78
- Der anschauliche Charakter!	83
- Strukturelle Eigenschaften	84
A) Durchwaltende Stofflichkeit und Fläche	84
B) Das Verhältnis von Figur und Grund: Ambivalente Perspektivik	87
C) Farbe und Licht: Transzendierte Stofflichkeit und verstofflichte Transzendenz	91
III. DAS MATERIAL IN DER KUNST: VERSUCH EINER KATEGORIALEN BESTIMMUNG	99
IV. SUBSTRAT - IDEE - BEDEUTUNG	123
1. Materie als Substrat	123
A) Materie als Bestimmtheit und gärende Unbestimmbarkeit	124
B) Die Ideeisierung von Materie	143

	Seite
a) Maßloses Universum und unermeßlicher Geist	145
b) "Das sympathetische Band der Natur"	149
c) Alchimie und sublimierte Materie	151
2. Substrat und ästhetische Endgestalt: Eine Doppelorientierung	161
- Das Substrat und die Kategorien des Plastischen	161
- Substrat und "ästhetische Grenze"	167
- Substrat: Optik und Haptik	169
- Substrat, Perspektive und Raum	173
- Das Substrat und die "Optische Bildebene"	183
- Substrat und Ornament	194
- Exkurs: Die Grotteske	198
- Das Substrat im Verhältnis zu Farbe und Licht	204
A) Beleuchtung - Makrorelief	204
B) Licht und Feinstruktur: Effizienz der "Lichtmaterie"	210
- Substrat und ästhetische Endgestalt: Zusammenfassung	212
3. Substrat und Wesensausdruck: Dissonante Kunst und dissonante Welt	215
4. Substrat und Bedeutung	222
- "Denn niemand würd wol wissen, was ein gut Gestalt gibt, er wiß dann vor, was Ungestalt geb"	225

	Seite
- Die mechanische Materie und der entfremdete Mensch: Zur Kunstsoziologie	230
- Exkurs: Die Maschinenkunst	236
 V. SUBSTRAT UND REINTEGRATION	 241
- Anamorphose widersetzt sich der Metamorphose	253
- Zertrümmerung der Aura und auratisierte Natur	257
- Eine "Geschichte" des Substrats	259
 ANMERKUNGEN	 268
 LITERATURVERZEICHNIS	 337
 ABBILDUNGSVERZEICHNIS	 354

Wir sehen alle Formen der Natur
aus der Materie schwinden, und
wieder in die Materie eingehen ...

(Giordano Bruno: Von der Ursache,
dem Prinzip, und dem Einen,
3. Dialog)

EINLEITUNG

Die deutsche Kunst um 1600 ist von großer stilistischer Uneinheitlichkeit. Manieristische und barocke Gestaltungsmodi stehen nebeneinander oder sind an einzelnen Kunstwerken engstens miteinander verschmolzen. Beide Stilrichtungen basieren weniger auf autogenen Entwicklungen, denn auf je modifizierten Übernahmen aus der italienischen Renaissance und Hochrenaissance. Das Nebeneinander der Stile wird vermehrt durch starke, gotisierende Tendenzen (1).

Wenn nun die folgende Arbeit deutsche Plastik um 1600 zum Gegenstand hat, so bezieht sie diesen Stilpluralismus in ihr Kalkül ein, freilich unter der einen Prämisse: Ausgangs- und ständiger Bezugspunkt der Untersuchung ist die manieristische Kunst, die manieristische Plastik (2).

Seit den ersten Auseinandersetzungen um das "Stilproblem Manierismus" ist die Zahl der wissenschaftlichen Publikationen hierzu Legion geworden. "So einfach es nun sein mag, einzelne mehr oder weniger auffallende Züge des Manierismus festzustellen und eine eindrucksvolle, weder auf Vollständigkeit noch auf Wesentlichkeit Anspruch erhebende Beschreibung seiner Natur zu geben, so schwierig ist es, zu einer sein wirkliches Stilprinzip erfassenden und erschöpfenden Definition zu gelangen" (3).

Seit M. Dvořák (4) erstmals dem Manierismus die Bedeutung eines autonomen Stils zwischen Renaissance und Barock zuerkannte, seit W. Friedländer (5) den Manierismus als "antiklassischen" Stil, als "Ausdruck unnormativer, irrationaler und unnaturalistischer künstlerischer Bestrebungen" (6) in scharfen Gegensatz zur Kunst der Hochrenaissance stellte, ist eine Diskussion in Gang gesetzt, die sich um Probleme der Stilautonomie und -einheit bewegt. Diese Diskussion hat bis heute keine derartig konzise Stildefinition erbracht, wie sie etwa für andere Kunstepochen vorliegt. Als ein Hauptbeispiel dafür kann die bekannte These von G. R. Hocke (7) gelten, wonach, von einem geistesgeschichtlichen und gleichsam tiefenpsychologischen (8) Ansatz her, der Manierismus des 16. Jahrhunderts in den Zusammenhang einer die ganze Geschichte der Kunst durchziehenden Kette von "Manierismen" einzureihen sei. Solch methodologischer Ansatz verliert aber, trotz vieler wichtiger Einzelbeobachtungen formaler Natur und trotz vieler treffender "atmosphärischer" Zustandsschilderungen, das spezifische Stilprinzip der Zeit von etwa 1530 bis etwa 1630 aus dem Auge und stellt vor allem jene methodologische Aufgabe der Kunstgeschichte hintan, "zu präzisieren, wodurch formal analoge Epochen differieren"(9).

Immer aber gingen und gehen Untersuchungen zum Manierismus von "etablierten" kunstgeschichtlichen Forschungsbereichen aus: Sei es, daß man das Wesentliche dieser künstlerischen Epoche in einer positivistischen Bestandsaufnahme der einzelnen Kunstwerke oder in einer

biographischen Akkumulation künstlerischer Werdegänge zu erfassen sucht, sei es, daß man das Wesen des Manierismus in formal-stilistischen, mehr oder weniger geistesgeschichtlich determinierten Kriterien herauszustellen trachtet.

Ein wichtiger Aspekt jedoch ist bis heute fast völlig unbeachtet geblieben - ein Aspekt, der sich nicht nur aus allgemein kunsttheoretischen, sondern auch aus anschaulich-evidenten Gründen vor den Kunstwerken aufdrängt: die Frage nämlich nach Rolle und Funktion von Werkstoff und Material (10).

Steht man etwa, um nur ein signifikantes Beispiel zu nennen, vor dem 1614 entstandenen Hochaltar der Pfarrkirche zu Varel, einem Werk des norddeutschen manieristischen Bildschnitzers Ludwig Münstermann, so dominiert zunächst und sehr anhaltend der Eindruck materieller Vielfalt innerhalb eines architektonischen Gefüges. Neben der edelsteinhaften Buntheit verschieden gefaßten Holzes, neben dem Kontrast weißlich-gelblichen Alabasters, schimmernder Goldauflagen, lüstrierter Partien und schwarz bemalten Eichenholzes, neben der ganzen Materialphänomenalität, treten sowohl singuläre plastische Gestaltungen als auch das formale Ganzgefüge fürs erste in den Hintergrund. Rein intuitiv ahnt man bereits, daß Werkstoffe und Materialien am Sein dieses Kunstwerkes nicht zweitrangig beteiligt sind, daß sie nicht in der Passivität rein technisch-materieller Ermöglichung verharren, sondern aktiv und in entscheidender Weise in das kunstschöpferische Kalkül einbezogen sind.

Wie aber sind diese Werkstoffe und Materialien der Struktur des Kunstwerkes integriert? Welche Funktion übernehmen sie im Werkganzen? Welche Rolle spielen sie überhaupt in der deutschen Plastik um 1600, der sie doch von ihrem Erscheinungsbild her einen so "bunt"-vielfältigen Charakter verleihen?

Sucht man sich daraufhin einen Überblick zu verschaffen über die wichtigsten der damals gebräuchlichen Materialien und Werkstoffe, so fällt auf, daß eine reine Bestandsaufnahme nur teilweise charakteristisches Licht auf die Plastik dieser Zeit zu werfen vermag.

Die gehäufte Verwendung von Bronze, von kostbaren, seltenen, "lichthaltigen" Materialien, aber auch die starke Wiederaufnahme des Holzes in der Altarbaukunst definieren zwar damalige Werkstoffgepflogenheiten, grenzen sie auch partiell gegen die der Renaissance ab, ermöglichen aber keine stiltypische Festlegung, da die Übereinstimmungen zu Gepflogenheiten der Spätgotik und des Barock und Rokoko dazu zu groß sind. Auch unter dem Aspekt der Werkstoffe und Materialien bestätigt sich der Satz von der Einheit jener Epoche, die sich vom späten 15. zum späten 18. Jahrhundert spannt (11). In der Überschau über die in der deutschen Plastik um 1600 zur Anwendung kommenden Werkstoffe ist somit ein weiter Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen die Einstellung manieristischer Plastik (die ja als unser Ausgangs- und Bezugspunkt fungiert) zu präzisieren ist.

"Mehr als jeder andere ikonologisch interpretierbare Gegenstand tritt das Material meist nur in Verbindung mit anderen aufschlußreichen Prinzipien - oben und unten, flächig und plastisch, farbig und monochrom - oder in Verbindung mit bedeutungsvollen Ordnungsschemata in Erscheinung und ist diesen, da integriert, durchweg untergeordnet. In vielen Fällen wird es überhaupt nicht ins Spiel gebracht, da seine Verwendung der handwerklich unreflektierten Konvention folgt oder, bei besonderer Akzentuierung, einfach die Kostbarkeit oder Seltenheit des Stoffes eine nicht weiter formulierbare Dignität begründet. Dennoch lassen sich gewisse Tendenzen zu einer Darstellungsabsicht durch das Material nicht übersehen, die in einigen Fällen mit den natürlichen Qualitäten des Stoffes ..., vielleicht auch mit geglaubten Eigenschaften ... zu tun haben. Die jeweilige Relevanz des Materials ist nur im Rahmen des einzelnen Kunstwerks mit einiger Sicherheit einzusehen".(12)

Rolle und Funktion des je besonderen Materials sind demnach am Strukturzusammenhang der je besonderen Kunstwerke zu überprüfen. Das will besagen: Das Material ist teilstruktureles Element, welches in seiner Funktion nur aus seiner "Mitarbeit" am gesamtstrukturellen Werk aufbau heraus "mit einiger Sicherheit" einsehbar wird. Und erst dann vermag man - stilgeschichtlich gesehen - über eine positivistische Werkstoff- und Materialaufzählung hinauszugehen und die Frage nach deren strukturellem Stellenwert und nach deren struktureller Funktion innerhalb einer bestimmten Kunstgattung aufzuwerfen. Damit aber sind wir bei dem Thema dieser Arbeit angelangt.

Wie läßt sich deren Problemstellung kurz umreißen?

Wenn von der Funktion des Werkstoffes und des Materials die Rede ist, so impliziert dies eine begriffliche Festlegung, die grundsätzlich der Erörterung bedarf.

Anders ausgedrückt: Was versteht man überhaupt unter Werkstoff und Material in der Kunst? Inwiefern unterscheidet sich Material begrifflich und wesensmäßig von Werkstoff? Wie korrelieren beide als dingliche Komponente, als die sie ja in der Regel aufgefaßt werden, mit der undinglichen, geistigen Komponente des Kunstwerks, welche allgemein mit Begriffen wie "Form" und "Inhalt" abgedeckt wird.

Kurz: Die spezielle Beschäftigung mit der Position des Materials (ein Begriff, der, wie zu zeigen sein wird, den des Werkstoffes subsumiert) in der deutschen Plastik um 1600 ist nicht möglich ohne eine vorhergehende grundsätzliche Definition des Materials und seiner Funktion im Kunstwerk, ohne eine zugrundeliegende Materialtheorie also. Eine solche versuche ich in meiner Arbeit zu erstellen. Aus entsprechenden Überlegungen dazu resultiert auch die Begriffstrias "Substrat - Idee - Bedeutung".

Auch dazu eine kurze einführende Erläuterung:

Faßt man den Werkstoff als naturhaftes Ausgangsprodukt, faßt man andererseits das Material als einen in künstlerisch spezifischer Weise bearbeiteten Werkstoff, so ist letzteres damit weit über den Status eines "rohen" Naturproduktes hinausgehoben. Es ist in einer ersten Zuständlichkeit mit künstlerischer Arbeit und - vermittelt über diese - bereits mit Idee affiziert (13). Die Idee bedarf zu ihrer Anschaulichwerdung im Kunstwerk eines materiellen Ermöglichungsgrundes und eines in diesen eingesetzten Formenapparates. Idee verschafft sich als gedankliches Relationsgefüge Ausdruck in formalen Relationen, in

der Formalstruktur des Kunstwerks. Diese kann nun den materiellen Ermöglichungsgrund phänomenal und ikonisch negieren zugunsten einer abbildenden Aktualisierung und zugunsten der semantischen Dimension solcher Ding-nachahmung. Oder aber sie kann den materiellen Ermöglichungsgrund phänomenal und ikonisch ins künstlerische Gesamtkalkül einbeziehen, ja gegebenenfalls sogar zum Hauptziel dieses Kalküls erheben. Zu einem Ziel, welches sich freilich nicht in der Herausstreichung des Materials als eines reinen stofflichen Trägers erschöpft. Zu einem Ziel vielmehr, welches in Materialikonologie besteht. Geglaubte Eigenschaften und historisch tradierte Dignität machen solche Ikonologie aus, vermitteln sich zusätzlich jedoch zu weitaus Tieferliegendem. Eine Ikonologie des Materials ist mehr oder weniger symbolisch transformiertes Kondensat aus Ideen und Vorstellungen, die sich mit dem Essentiellen des Materials beschäftigen: Es sind dies die Vorstellungen vom Naturhaften des Materials, von seinem stofflichen Urgrund v o r jeder Bearbeitung, der wie immer gearteten Materie, sowie von der im Material gespeicherten tätigen Auseinandersetzung des Menschen mit Natur und Materie.

Derartige Vorstellungen rekurrieren also letzten Endes auf den stofflichen Urgrund als Hypokeimenon, auf
M a t e r i e a l s S u b s t r a t .

Mit der Negation des materialen Charakters und mit der Hervorhebung des Materials in seiner Ikonologie und seiner medialen Organisation auf das Substrat hin sind jene zwei Pole gegeben, zwischen denen die Position

eines materiell zuhandenen Kunstwerkes angesiedelt ist. Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist es, der deutschen manieristischen Plastik um 1600 innerhalb solcher Determinanten ihren Ort zuzuweisen. Vorwegnehmend sei gesagt, daß eine "Doppelorientierung" zur Wesenseigenschaft dieser Plastik zählt: phänomenale Anerkennung u n d phänomenale Bannung des auf das Substrat hin medialisierten Materials.

"Indizien für den Strukturwandel ... müssen einer kunstwissenschaftlichen Methode verborgen bleiben, die ihre Gegenstände nur nach geschlossenen Interpretationsmustern der Stilkritik untersucht und die Geistigkeit des Kunstwerkes aus Geistigkeit selbst erklärt. Fundierung des Kunstwollens und Kunst Sollens in die materiellen Lebensprozesse, also in Gesellschaft, wird weithin nicht geleistet." (14)

Indizien für einen Strukturwandel in der deutschen Plastik um 1600 liegen in starkem Maße in Rolle und Funktion des Materials begründet. Die spezifischen Werkstoffe und Materialien, die Art und Weise ihrer Bearbeitung und ihrer strukturellen Zuordnung können die Identität eines Stiles miterklären. Man darf eine dahingehende Untersuchung jedoch nicht damit verwechseln, "verkapselte Geistigkeit ... 'materialistisch' nur zu untermauern. Es geht darum, den Weg zum gesellschaftlichen Sein des Kunstwerkes, in seiner Medialität f ü r die Gesellschaft, freizulegen." (15)

Dies ist nur zu leisten in der "Fundierung des Kunstwillens in die Gesellschaft". Rolle und Funktion des Materials und daraus u.a. resultierende Doppelorientierung der Kunstwerke auf das Substrat und dessen Bannung sind am historischen und geistesgeschichtlichen Kontext der Zeit um 1600 zu überprüfen. So ist es auch Anliegen dieser Arbeit, die aus einer Strukturanalyse resultierenden Erkenntnisse an solchem Kontext zu verifizieren. Das Ergebnis läßt sich dahingehend zusammenfassen: Das Substrat wird bildwürdig, aus dem "Bild-Substrat" wird ein "Substrat-Bild". Gleichzeitig unterliegt dieser Vorgang einer ständig intendierten Bannung, deren Auswirkungen auf die Erscheinungsweise der Kunstwerke zu untersuchen sein werden. Dasselbe Schwanken zwischen Polaritäten bestimmt aber auch die damalige Gesellschaft in ihrem soziologischen, philosophischen, naturphilosophischen und -spekulativen Beziehungsgeflecht. Ein Indiz dafür sind Theorien der zeitgenössischen alchimistischen Literatur, die ich in Beziehung zur Kunst zu setzen versuche.

Damit ist die Gliederung der Arbeit in Grundzügen bereits charakterisiert. Zunächst werden die in der deutschen Plastik um 1600 vorkommenden Werkstoffe erfaßt. Dabei kommt es mir freilich nicht darauf an, einen lückenlosen Katalog zu entwerfen, sondern die relevantesten Werkstoffe im Sinne einer ersten Problemstellung zu ordnen (Kapitel I). Aus dieser Zusammenschau wird bereits die Einbindung der spezifischen Werkstoffe in den strukturellen Werkzusammenhang als diskursive Notwendigkeit deutlich,

um über eine rein positivistische Bestandsaufnahme zu einer problemeröffnenden Analyse der Werkstoffe vorzugehen. Der strukturelle Zusammenhang wird anhand der Deskription zweier charakteristischer Kunstwerke der Zeit zur Diskussion gestellt (Kapitel II). Die Beschreibung versteht sich dabei nicht als der Versuch einer umfassenden Objektanalyse mit dem Ziel stilkritischer Einordnung, sondern als weitere Problemstellung, als mögliche Determinante einer späteren Lösung. Diese Problemstellung findet ihren Niederschlag in ersten Begriffsbildungen, die die Vielschichtigkeit der Phänomene zu einer Operationalisierungsbasis verdichten sollen. Von diesem deskriptiven Ansatz her wird dann die Notwendigkeit einer allgemeinen Materialtheorie als Arbeitsgrundlage ersichtlich (Kapitel III). Die von mir erstellte Theorie erhebt nicht den Anspruch einer materialphilosophisch erschöpfenden Aussage, sie will nur als Arbeitsinstrument im Rahmen der Problematik: Substrat - Idee - Bedeutung verstanden sein. Daran anschließend wird die Funktion des Materials anhand einzelner Strukturuntersuchungen weiterverfolgt (Kapitel IV), wobei sich immer mehr Anerkennung und Bannung eines ideisierten Substrats als Wesenseigenschaften erweisen. Diese Wesenseigenschaften werden auf ihre intendierte und rezipierte Bedeutung hin erörtert, wozu eine Einbindung der Kunstwerke in ihren geistesgeschichtlichen und historischen Kontext nötig ist. Im Schlußkapitel (V) werden die Ergebnisse der Arbeit auf ihre Tragfähigkeit hin untersucht, den Manierismusbegriff genauer zu untermauern.

Daß ich Rolle und Funktion des Materials an der Plastik exemplifiziere, hat seinen Grund zum einen darin, daß diese Gattung in der deutschen Kunst der Zeit eine führende Rolle spielt. Zum anderen übernehmen Werkstoff und Material hier zwar keine wichtigere, wohl aber eine unmittelbarer einsichtige Rolle als etwa in der Malerei, in der sie "abstrakteren" Kategorien wie beispielsweise der Zweidimensionalität integriert sind.

Daß ich die d e u t s c h e Plastik (16) als Untersuchungsgegenstand wählte, beruht auf folgenden Gründen:

- Erstens konnte ich mir hier eine bereits vorhandene Kenntnis der Originale zunutze machen.
- Zweitens finden in Deutschland das Eingehen gotischer Elemente in die manieristische Kunst, sowie der Übergang vom Manierismus zum Barock, ja das Wiederaufleben manieristischer Gestaltungsprinzipien in der Kunst des Rokoko kontinuierlicher und evidenter statt als in den meisten anderen europäischen Ländern. Genese und Auswirkung einer bestimmten Materialverwendung und -funktionalisierung sind demnach leichter mitzuberücksichtigen.
- Drittens erleichterte mir diese geographische Eingrenzung auch die Aufgabe, den zeitgeschichtlichen Kontext in großen, für diese Arbeit relevanten Zügen, zu skizzieren.

Daß ich mich auf die Zeit um 1600 (17) konzentrierte, bedarf noch einiger genauerer Erläuterungen.

Im Kunstsystem einer bestimmten Epoche stellt das Material ein wie immer geartetes Teilsystem dar. Dieses Teilsystem ist dem Kunstsystem konstitutiv integriert, ist aber gleichzeitig, stärker als andere Teilsysteme, außerkünstlerischen Faktoren unterworfen: etwa der leichteren oder schwereren Beschaffbarkeit einzelner Werkstoffe, etwa dem sozial geprägten Reglement von Zunftstatuten, etwa den technischen Notwendigkeiten eines nur in bestimmten Werkstoffen Machbaren u.dgl.m. Somit unterliegt das materielle Teilsystem einer verstärkten endogenen Dynamik, einer Dynamik, die nicht immer konform gehen muß mit der Veränderung sonstiger Teilsysteme. Gerade aufgrund der angesprochenen Bedingtheiten wird der prozessuale Charakter der Materialverwendung häufig einen langsameren Verlauf aufweisen als beispielsweise Transformationen des Formen- oder Ornamentapparates. Im Zusammenhang der Materialproblematik gilt es also in der Regel, ein Modell für längerfristige Dynamik zu entwerfen und innerhalb solch langfristiger Entwicklung interdependente Aspekte herauszuarbeiten. Wie bereits erwähnt, erweist sich gerade im Überblick über die um 1600 verwendeten Materialien die Einheit der von der Spätgotik bis zum späten Rokoko reichenden Epoche als evident. Aber, und dies ist entscheidend, in der Zeit um 1600 mit ihrem kulminierenden und oft "auf engstem Raum" zusammengedrängten Stilpluralismus läßt sich jener Punkt festmachen, an dem innerhalb einer langfristigen Entwicklung gegensätzliche Standpunkte dialektisch aufeinanderprallen und dann synthetisch zu neuer Qualität umschlagen. Der gewählte Zeitpunkt "um 1600" versteht sich so auch als

Möglichkeit, sub specie des Materials zu einer Abklärung des Manierismusbegriffs beizutragen, eine Abklärung, die diesen Stil zwar in seiner Eigenwertigkeit beläßt, ihn jedoch in seiner genetischen Bedingtheit und in seinen grundlegenden Innovationen als Basis folgender Stile definiert.

Abschließend sei noch eine kritisch anmerkende Eingrenzung meiner Arbeit vorgenommen. Die Untersuchung strebt nicht danach, in erster Linie den Wandel der Struktur von manieristischer zu barocker Plastik darzulegen, sondern - in Teilerscheinungen - die Struktur des Wandels. Als eines der wichtigsten Elemente solcher Transformatorik erschien mir die spezifische Einstellung zum Material. Damit wirft die Arbeit ein umfassendes Problem auf, sie gibt nicht vor, es gänzlich zu lösen; sie beansprucht nur, in dem abgesteckten Beobachtungsfeld qua Materialanalyse einen von vielen möglichen Schritten zur Aufhellung der Transformationsprozesse zu unternehmen (18).

Der Untersuchungsbeitrag zu einem, meiner Ansicht nach, noch sehr "offenen" Problemfeld und zu einer sehr langfristigen Verlaufsstruktur von Transformationen schien mir methodologisch selbst die Charakteristika des Offenen und Prozessualen tragen zu müssen. Dies mußte sich unweigerlich im Formalen der Arbeit niederschlagen: Um in der Materialanalyse dem prozessualen Charakter der Verlaufsstruktur gerecht zu werden, versuchte ich, wichtige Linien solchen Vorgangs durchgehend zu verfolgen, selbst auf die Gefahr hin, andere relevante Entwicklungsstränge erst an späterer Stelle wieder auf-

greifen zu können, oder für das eigentliche Arbeitsthema irrelevantere, für das Gesamtbild der deutschen Plastik um 1600 jedoch aufschlußreiche Gedankengänge nur in Anmerkungen unterzubringen.

Um dem Offenen und letzten Endes noch Unabgegoltenen des abgesteckten Untersuchungsfeldes (19) gerecht zu werden, um aber auch der ungeheuren Fülle von Untersuchungsbeispielen und der meist unergiebigsten Quellenlage zu begegnen, suchte ich, zwischen der Scylla einer rein positivistischen Bestandsaufnahme und der Charybdis eines rein theoretischen Apriori einen relativen Mittelweg einzuschlagen. So galt es, stets zwischen begrifflichen Kondensierungen und beschreibender Detaillierung abzuwägen. Ist dies nicht immer befriedigend gelungen, so kann eine gewisse Erklärung durch die "Schwierigkeiten" des "hermeneutischen Zirkels" gegeben sein, in dem eine deduktive Gesamtschau am induktiven Vielerlei verifiziert, und dieses an der deduktiven Einheit zur Bedeutsamkeit gesteigert werden soll.

I. WERKSTOFFE IN DER DEUTSCHEN PLASTIK UM 1600 (20)

1. Bemerkungen zum Untersuchungsbereich, zur Quellenlage und zum methodischen Vorgehen

Der Versuch eines Überblicks über die im fraglichen Zeitraum gebräuchlichsten Werkstoffe begegnet einigen grundsätzlichen Schwierigkeiten. Zum einen ist die bevorzugte Verwendung einzelner Werkstoffe regional stark unterschieden - abhängig u.a. von deren Beschaffbarkeit, aber auch von diversen Zunftreglements -, zum anderen erschwert die materiell divergierende Vielfalt der erhaltenen Kunstobjekte eine sinnvolle Klassifizierung. Diese Vielschichtigkeit wird noch dadurch gesteigert, daß die Plastik dieser Zeit sich nicht relativ unproblematisch in "Hochkunst" und "Kunstgewerbe" auseinanderdividieren läßt. Ein Künstler wie Hubert Gerhard etwa schuf ebenso Entwürfe für monumentale singuläre Bronzeplastik als auch solche für kleinformartige, auf Reproduzierbarkeit angelegte Goldschmiedearbeiten. Ja, das sogenannte Kunsthandwerk nimmt in der Plastik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sogar eine führende Rolle ein, bleibt aber auch noch im 17. Jahrhundert von größter Wichtigkeit und ist somit in seiner ganzen Materialvielfalt aus unserem Untersuchungsbereich nicht auszuklammern (21).

Die Hauptschwierigkeit einer systematischen und problem-eröffnenden Werkstoffübersicht resultiert jedoch aus der Verstreutheit entsprechender Hinweise in der Forschungsliteratur, sowie aus der - von der Quantität und der Ausdeutbarkeit her gesehen - relativen

Unergiebigkeit zeitgenössischer schriftlicher Quellen.

Was die neuere Literatur anbelangt, finden sich zwar einzelne Hinweise zum Werkstoffgebrauch in Kunstinventaren, Ausstellungskatalogen, Künstlermonographien u.ä., detailliertere Erfassungen sind einer Reihe von Spezialabhandlungen (22) zu entnehmen, eine einigermaßen umgreifende Darlegung entsprechender Usancen der Zeit liegt bis heute meines Wissens jedoch nicht vor.

U.a. mag dies darin begründet sein, daß eine große Zahl der Denkmäler unter ihrem Werkstoffaspekt nicht ausreichend genau untersucht und inventarisiert ist. Das Ergebnis ist, daß sich nicht selten widersprüchliche, gar falsche Angaben hierzu in der Literatur finden.

Die schriftlichen Quellen des späteren 16. und frühen 17. Jahrhunderts sind für die Kunstgeschichte noch weitgehend unerschlossen (23). Das hat seine hindernde Ursache wohl in einer starken Verflechtung kunsttechnologischer und alchimistischer Traktate. So enthält das älteste in deutscher Sprache gedruckte alchimistische Werk, das 1535 bei Heinrich Steyner in Augsburg erschienene "Kunstbüchlin gerechtengründtlichen gebrauchs aller kunstbaren Werckleut" hauptsächlich Beiträge zur Technik der Metallbearbeitung und auf alchimistischen Experimenten basierende Anweisungen zur Metallegierung, daneben aber auch ein Kapitel über Beizen auf Holz, Bein oder Knochen. "Das zwischen 1562 und 1574 niedergeschriebene K u n s t b u c h des Beringer von Kotzau, von dem eine Abschrift in der Heidelberger

Universitätsbibliothek erhalten ist, bringt neben zahlreichen medizinischen und alchemistischen Rezepten auch Anweisungen zur Herstellung künstlicher Edelsteine, sowie zur Anfertigung von künstlichen Kameen: „aus Schmelzglas und zum Anbringen von Reliefs auf Glas.“ (24)

Das Hauptinteresse zeitgenössischer Technologie ist der Metallurgie zugewandt. Hier sind es vor allem die deutschen "Bergwerksbücher", die künstlerische, naturwissenschaftliche und alchemistische Erkenntnisse zusammenfassen. Aus der großen Zahl derartiger Traktate seien als umfassendere Werke nur genannt: der "Speculum metallorum" des Martin Stürzt (1575), die "Beschreibung allerfürnemisten mineralischen Ertzt vnnd Bergwercksarten" des Lazarus Ercker (Frankfurt a. M. 1598) und das "Bergbuch" Ulrich Lagnauers (1599). Auf das auch für kunsthistorische Belange aufschlußreiche alchemistische Interesse an Metallen werden wir später eingehend zu sprechen kommen.

Eine weitere, in unserem Zusammenhang erschwerende Eigentümlichkeit der Quellen liegt in deren vorherrschender Retrospektiveeigenschaft oder in der Herausstellung damals relevanter, für den heutigen Kunsthistoriker jedoch "abseitiger" Sachgebiete. So hat zwar der Benediktiner Wolfgang Sedelius in den zwei umfangreichen Bänden des "Tegernseer Kunstbuches" 1550/60 "die umfassendste Vorschriftensammlung zu allen Gebieten des Handwerks vorgelegt, die aus altdeutscher Zeit bekannt ist" (25), er stützt sich dabei jedoch weitgehend auf mittelalterliche Rezepte

und geht nur selten auf technologische Innovationen seiner Zeit ein. Ähnliches gilt auch für das 1549 in Frankfurt a.M. erstmals erschienene "Illuminierbuch" des Valentin Boltz von Ruffach und für das 1589 aufgelegte "Kunstbüchlein" von Andreas Helmreich. Dagegen bietet der Paracelsist Andreas Jessner in seiner "Kunstkammer" (Wittenberg 1595) neben vielen mittelalterlichen technologischen Traditionen auch Neues: dann aber eben "nur" die ersten deutschen Rezepte zum Färben von Pelzen!

2. Eine "Weltlandschaft" aus Werkstoffen

Neben den erschwerenden Bedingungen eines in seinem materiellen Bestand oft noch ungenügend erfaßten oder publizierten Denkmälerbestandes und einer sehr eingeschränkten und komplizierten Quellenlage wirft auch die Frage einer sinnvollen Werkstoffeinteilung Probleme auf. Es bietet sich an, dabei von der natürlichen Gegebenheit der Werkstoffe auszugehen, um sie dann in jener Kombinatorik zu betrachten, die sie um 1600 eingehen. Da sich gerade auch in diesem Bereich ihre Phänomenalität bestimmend setzt, eröffnet sich hier in ersten Zügen die Möglichkeit einer auf ihrer Phänomenalität basierenden, sie aber transzendierenden Wesensbestimmung.

Hölzer

Um die überragende Rolle, die der Werkstoff "Holz" in der deutschen Plastik um 1600 erneut gewinnt (eine Rolle, die seit dem Mittelalter, vor allem der Spätgotik, nie abgerissen, mit dem Vordringen der italienischen Renaissance nach Deutschland jedoch abgeschwächt worden war), zu unterstreichen, sei nur auf die gewichtigen Altarbauten verwiesen, von denen der Hochaltar des Überlinger Münsters (26), der Haigerlocher Altar Virgil Molls (27) oder die Altäre des norddeutschen Bildschnitzers Ludwig Münstermann (28) als Beispiele stehen mögen. Im einzelnen lassen sich dann regionale Besonderheiten in der Art des verwendeten Holzes feststellen.

In der Bildschnitzerei dominiert in fast allen deutschen Landschaften das leicht zu bearbeitende Lindenholz. In Niederdeutschland und im Rheingebiet wurden freilich überwiegend Eiche und Nußbaum, in den Alpengegenden häufig Zirbelkiefern verwendet. "In der Schnitzerei spielte aber auch die Funktion des Gegenstandes zum Teil eine Rolle bei der Holz Auswahl. So fertigte man stark beanspruchte Schnitzereien an Türen und Gestühlen zumeist aus Harthölzern. Für Kleinplastiken und Plaketten wurden feinporige, dichte Hölzer wie Buchsbaum oder Birnbaum gewählt. Über die Verwendung bestimmter Hölzer entschieden in vielen Fällen auch die Zunftordnungen." (29) - So durfte etwa in Hamburg, Lübeck und Lüneburg nur Eichenholz für "Geistlich Werk" verwendet werden, eine

mittelalterliche Tradition (30), die sich bis ins 17. Jahrhundert erhielt.

Betrachten wir nun einige Hölzer gesondert und beginnen wir mit den beiden wichtigsten.

Das Lindenholz ist äußerst weich und locker und von weißer, leicht ins Rötliche gehender Farbigkeit. Das Holz weist eine ausgeprägt homogene Struktur mit kleinen Spiegeln und Jahresringen auf. Die leichte Schneid- und Spaltbarkeit, wobei freilich unebene Splitterflächen entstehen, prädestinierte diesen Werkstoff seit je zu einem bevorzugten Schnitzmaterial.

Das Eichenholz ist das wertvollste der deutschen Nutzhölzer. Als Schnitzmaterial dient das kurzfaserige Kernholz von gelblich-brauner bis gelb-rötlicher Farbigkeit. Unter Lichteinfluß verändert sich der Farbton zu dunkleren Werten. Das Holz der Eiche ist schwer, mittelhart und gut spaltbar. "Die kurzfaserige, feine Struktur erhöht die Schnittfestigkeit und macht das Eichenholz zu einem bildsamen Werkstoff für Schnitzarbeiten in reich gestuftem Relief; bei der Vollplastik ist ein Abbrechen der vortretenden Teile auch bei starken Unterschneidungen nicht zu befürchten." (31)

Aufgrund seiner enormen Widerstandsfähigkeit gegen Witterungseinflüsse und Fäulnis galt Eichenholz seit alters als Symbol der Dauerhaftigkeit und Stärke. Sowohl in der Antike als auch in germanischer Zeit war die Eiche der obersten Gottheit geweiht - hier dem Jupiter, dort dem Wotan. Diese Symbolimplikate

prädestinierten das Eichenholz also geradezu zum Ausgangsstoff für "Geistlich Werk", wie es die zitierte norddeutsche Zunftregel bestimmt.

"Das Birnbaumholz - zäh und hart, in der Färbung wechselnd zwischen rotbraun und rotgelb - hat in allen Epochen der deutschen Bildhauerkunst, in denen Kleinplastiken entstanden sind, neben Buchs, Nußbaum und Ahorn zu den bevorzugten Hölzern gehört ... da es sich zum Schwarzbeizen eignet, hat es häufig als Ersatz für Ebenholz gedient. Beispiele hierfür bieten in erster Linie die Augsburger Silber- und Goldschmiedewerkstätten" (32) vom Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

Das sehr dichte und schwere, polierbare Holz des mittelmeeischen Buchsbaums kann in seiner Farbigkeit von hellem Gelb bis zu dunklem Rotbraun variieren. In der Regel bewegen sich die warmen Farbtöne um ein tiefes Goldgelb herum. Mit der entwickelten Kleinplastik des 16. Jahrhunderts wird es zum bevorzugten Werkstoff für Statuetten und Reliefs, Goldschmiede- und Medaillenmodelle. "Im 17. Jahrhundert hat das Buchsbaumholz seine Beliebtheit für die Kleinplastik nicht verloren, wenn es auch hinter dem Elfenbein ... weit zurücksteht ... Am bekanntesten sind die Arbeiten von Leonhard Kern (1588 - 1663), von dem die Museen in Berlin, Darmstadt, Hamburg u.a. charakteristische Kleinplastiken besitzen." (33)

Während bisher von Hölzern die Rede war, deren Verwendungstradition nahtlos bis ins Mittelalter zurückzuverfolgen

ist, handelt es sich beim Ebenholz weitgehend um einen neuen Werkstoff des 16. und 17. Jahrhunderts (34). Damals wurde dieses braune bis tiefschwarze, sehr harte und spröde Kernholz verschiedener exotischer Edelhölzer mit den verbesserten Handelsbeziehungen zum Fernen Osten und durch den holländischen Gütertausch mit den ostindischen Kolonien gehäuft nach Europa importiert. Hier verdrängte es bald das bis dahin übliche Nußholz und war seit dem Ende des 16. Jahrhunderts "besonders beliebt bei der Herstellung von wertvollen Möbeln und Gegenständen verschiedenster Art. Sein düsterer Ton entsprach dem Dunkel der spanischen Tracht und den Vanitasvorstellungen des Manierismus ebenso wie seine Kostbarkeit dem Repräsentationsbedürfnis des Barock. Zur Steigerung der Wirkung wurde Ebenholz meist zusammen mit anderen Materialien verarbeitet: mit Elfenbein, Silber, Gold, Edelsteinen, Perlmutter, Bergkristall, Marmormosaik, Schildpatt und Email." (35) Als Werkstoff für figürliche Gebilde diente es in dieser Zeit noch nicht, eine derartige Anwendung kam erst im 18. Jahrhundert auf.

Zusammenfassend können wir festhalten, daß der überwiegende Gebrauch von Holzarten wie Linde und Eiche die deutsche Plastik um 1600 mit mittelalterlich-spätgotischen Werkstofftraditionen verklammert. Unterstrichen wird dies durch die weitgehende Anwendung solcher Hölzer in der Altarbaukunst, die auch formal-stilistisch stark regotisierende Tendenzen aufweist. Unterstrichen wird dies zusätzlich durch ein absolutes Dominieren der Holzschnitzerei in ländlichen Traditionsrefugien, während an höfischen

Zentren und in repräsentationswilligen städtischen Mittelpunkten "edle" Werkstoffe wie Marmor, Alabaster und Bronze, oder seltene und exotische Stoffe wie Ebenholz, Elfenbein u.dgl.m. bevorzugt wurden (36).

Gesteine

"Die zeitliche Vorliebe für ganz bestimmte Gesteine kommt am deutlichsten an Denkmälern und Innenausstattungen zum Ausdruck." (37) Betrachtet man daraufhin den deutschen Denkmälerbestand um 1600, so läßt sich in der Tat eine spezifische Gesteinsmode konstatieren. Während in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts weiche, feinkörnige Sandsteine, sowie der besonders feinkörnige Kalkstein von Solnhofen (38) eine überragende Rolle spielen, taucht der Sandstein zwar auch um 1600 häufig auf, wird aber an die "Peripherie" gestalterischer Aufgaben gedrängt: D.h. er wird entweder der Fassadendekoration (wobei topologische und ikonographische Schlüsselstellen wie etwa Portale häufig in edlerem Rotmarmor u.ä. gestaltet sind (39)), oder, bei einem plastischen Innenraumensemble, ikonisch-ikonographisch unwichtigeren Partien zugeschlagen. Eine andere Möglichkeit besteht darin, ihn durch eine "veredelnde Fassung" zu nobilitieren.

Der oberschwäbische Bildhauer Hans Morinck (40) hat beispielsweise mit Vorliebe den grau-gelblichen, teilweise auch ins Grünliche spielenden Öhninger Kalkschiefer benützt. Bei der Bearbeitung dieses am Bodensee

gebrochenen Steines "wird ein beißender Geruch freigesetzt, dem er seinen volkstümlichen Namen 'Stinkkalk' verdankt. Ursache dieses Geruches ist Erdöl, das den Stein druchtränkt." (41) Durch diesen Ölanteil wird die ausgeprägt feine Struktur und außergewöhnliche Homogenität des Kalkschiefers noch intensiviert. So ermöglicht seine Oberfläche bei einer abschließenden Behandlung sogar politurähnliche Techniken, die dem Stein marmor- oder alabasterähnliche Wirkung verleihen. Solchen derart nobilitierten Werkstoff verwandte Morinck ausschließlich für figurative Elemente, während Rahmenwerk und Ornamentpartien stets in dem weichen Rorschacher Sandstein ausgeführt sind.

Die zentrale Position innerhalb des Werkstoffbereiches "Stein" übernehmen um 1600 der Marmor und Alabaster.

"Marmor ist ein ziemlich harter, glänzender Stein (wann man ihn nemlichen polieret) und können daraus allerhand glänzende Seulen und Bilder gemachet werden ... Dessen seyn unterschiedliche Geschlecht, und selbe keine gewisse Gestallt oder Farb, die eine seyn z.E. weiß, wie der Alabaster, etliche roth, etliche schwartz, etliche spielen mit unterschiedenen Farben." (42) Wie U. Schiessl nachgewiesen hat, blieb die naturphilosophische und -wissenschaftliche Klassifikation der Gesteine und Minerale von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gleich. "Für das zeitgenössische Wissen um den natürlichen Marmor, das hier interessiert, ist diese Feststellung nicht unwichtig. In der genannten Zeit rangieren alle schleifbaren Gesteine als Marmor,

teilweise entfielen solche Gesteine aus der Klassifikation, weil sie zu polieren nicht üblich war. So fiel kristalliner Kalkstein (Marmor im heutigen Verständnis), Granit, Basalt und Serpentin in die Gruppe der Marmorarten, während einige polierfähige Granite unter die Felsgesteine gerechnet wurden, weil sie damals nicht poliert wurden." (43)

Unter den verschiedenen farbigen Marmorsorten fungiert der häufig stark gefleckte, geäderte, geflammte Rotmarmor (44) jedoch als der bei weitem wichtigste (45).

Der in unserem Zeitraum wohl charakteristischste Werkstoff ist der Alabaster. "Alabaster, eine kristallinisch-körnige Abart von Gips, ziemlich reiner, schwefelsaurer Kalk ... Meist weißlich bis hellgrau und rötlich, auch wohl dunkler geädert. Leicht zu bearbeiten und politurfähig, aber nicht wetterbeständig, daher nur im Gebäudeinneren für kleinere Werke (da Alabaster lediglich in verhältnismäßig kleinen Blöcken gebrochen werden kann - N.W.) ... benutzt ... Vom Marmor unterscheidet sich Alabaster durch das meist stärkere Durchscheinen an den Kanten, die leichtere Ritzbarkeit, vor allem aber dadurch, daß er beim Befeuchten mit Säuren nicht aufbraust ..." (46) Eine erste Hochblüte erlebte die Alabasterplastik in Deutschland um 1400, nachdem zahlreiche Fundstätten im Werra-, Fulda-, Saale-, Neckar- und Moselgebiet, in der Nähe von Innsbruck usw. erschlossen worden waren. Um 1600 wurde der Alabaster in fast allen deutschen Bildhauerwerkstätten hauptsächlich für Aufgaben der Grabmals- und Altarplastik (meist in Kombination mit anderen Werkstoffen für die

architektonischen Gliederungen) und Kleinplastiken jeder Art gebraucht. Trotzdem lassen sich einige regionale Differenzierungen treffen. Absolute Zentren der Alabasterplastik waren die Rhein- und Maingegend, gefolgt von Mitteldeutschland mit wichtigen Werkstätten in Erfurt und Magdeburg, während im bayrischen Raum der Alabaster weit gegenüber der Bronze zurückstand.

"Der Überblick zeigt, daß die eigentlichen Blütezeiten plastischer Kunstübung den A (labaster) nicht schätzen: die Antike nicht, die Plastik des 13. Jh. nicht, die italienischen Bildhauer der Renaissance nicht, der Barock nicht. Seine bewußte Verwendung für plastische Zwecke ist auf verhältnismäßig kurze Zeiten beschränkt. Seine mehr bildsame als bildnerische Art empfiehlt ihn den stark malerisch eingestellten und den manieristischen Epochen. Weiter schätzen ihn alle klassizistischen Zeiten als willkommenen Marmorersatz." (47)

Zusammenfassend können wir feststellen, daß auch in der Steinverwendung die Plastik um 1600 Beziehungen zum Mittelalter einerseits, zum Barock und Rokoko andererseits aufweist. Dabei läßt sich die Wichtigkeit, die man den einzelnen Steinarten zuerkennt, wohl nach Kostbarkeit, Seltenheit und intensivierter Phänomenalität (dazu unten) graduieren, nicht immer jedoch nach ikonologisch-genetischen Aspekten. So ist der Marmor durch seine Verwendung in Antike und Renaissance wohl semantisch "aufgeladen", nicht aber der Alabaster, der in diesen beiden Kunstepochen kaum von Bedeutung war. Die Aspekte des Kostbaren und der ins Auge fallenden Materialphänomenalität scheinen im Vordergrund zu stehen.

Metalle

Auf die Rolle von Gold und Silber im kirchlichen und profanen Kunsthandwerk der Zeit (48) braucht hier nicht näher eingegangen zu werden. Die Funktion dieser Edelmetalle innerhalb der Großplastik wird in den Abschnitten über Werkstoffkombinatorik und -phänomenalität näher behandelt (49). Unser Hauptaugenmerk wenden wir an dieser Stelle dem Bronzeguß zu.

In der Entwicklung der Bronzeplastik (50) seit dem frühen 16. Jahrhundert hatte der deutsche Süden mit den Zentren Nürnberg und dem ab der zweiten Jahrhunderthälfte noch bedeutenderen Augsburg die Führung inne. Die Großhütten dieser Städte exportierten vor allem Grabmäler und Epitaphien, kirchliches Gerät und Brunnen innerhalb Deutschlands, aber auch über dessen Grenzen hinaus.

Ist in diesem Zeitraum von Bronzeguß die Rede, so meint man die damals fast ausschließlich geübte Technik des Hohlgusses im sogenannten Wachsausschmelzverfahren (*à cire perdue*) (51).

Bronze ist eine Legierung von Kupfer und Zinn, die in der künstlerischen Wertschätzung Edelmetallen wie Gold und Silber nur wenig hintanstand. In ihrer Zusammensetzung wurde Bronze weniger als eine technische, denn als eine "natürliche" Verbindung angesehen. "Schon Biringuccio, ein gelehrter Naturforscher der Renaissance, drückt dies 1540 in den Worten aus, die Mischung dieser Metalle verändere deren erste Natur derart, daß, wer nicht wisse, daß die Bronze eine *materia composta* sei, sie für eines

der von der Natur geschaffenen Metalle halte." (52)

Terminologisch wurde die Bronze im deutschen Zunftvokabular des 16. Jahrhunderts aufgrund ihres Farbcharakters als "Rotguß" geführt und so vom Messingguß (eine Kupfer- Zink- legierung, die als Gelbguß bezeichnet wurde) unterschieden. (Der Messingguß wurde von eigenen Handwerkszweigen ausgeführt. In seiner Bedeutung kann er nicht mit dem Bronzeguß konkurrieren, trotzdem finden sich auch in dieser Technik künstlerisch hervorragende Beispiele, wofür hier nur das 1568 entstandene Messingguß-Epitaph des Leonhard Zierer in der Stadtpfarrkirche Braunau am Inn zeugen soll.)

Um die im süddeutschen Raum um 1600 alles überragende Rolle der Bronze (wo sie zum eigentlichen spätmanieristischen Werkstoff wird) zu belegen, genügt es, beispielhaft auf den Tugendbrunnen des Benedikt Wurzelbauer in Nürnberg (1583 begonnen, 1589 vollendet) und auf die große Zahl monumentaler Bronzebildwerke der am italienischen Manierismus eines Giovanni da Bologna geschulten Niederländer Hubert Gerhard und Adriaen de Vries, sowie von deren Schülern und Nachfolgern Hans Reichle und Hans Krumper zu verweisen, Arbeiten, die für die Reichsstadt Augsburg und für den Münchner Hof entstanden (53). Erinnerung sei aber auch an die Rolle der Kleinbronzen, für deren beschreibende Erfassung die Arbeit H.R. Weihrauchs über europäische Bronze- statuetten immer noch das Standardwerk darstellt (54).

Elfenbein

Elfenbein besitzt eine ähnliche Verwendungsgeschichte wie der Alabaster, mit einem, von den frühmittelalterlichen

Elfenbeinschnitzereien abgesehen, Höhepunkt in der Internationalen Gotik um 1400 und dann rasch absinkender Bedeutung. Erst der Manierismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verhilft diesem Werkstoff wieder zu Ansehen, ein Ansehen, das sich im Barock und Rokoko noch steigern sollte.

Elfenbein ist außerordentlich elastisch und dabei von großer Härte und homogener Dichte. Sein warmer Farbton verbindet sich mit einem seidigen Oberflächenschimmer, der durch Polieren - seit etwa 1600 geschieht dies mittels Holzasche und Nußöl - noch intensiviert werden kann. Die Struktur des Elfenbeins weist charakteristische Merkmale auf: "... durch die Art seines Wachstums besteht der Zahn (in der Regel der des Elefanten, manchmal wurden auch Walroßzähne für Elfenbeinarbeiten benützt - N.W.) aus einer Vielzahl äußerst dünnwandiger übereinander gelagerter Hohlkegel, die im Längsschnitt teils eine holzartige Maserung ergeben, teils wie netzartig gestrickt erscheinen. Auch der Querschnitt ergibt Faserbündel von ähnlich netzartig-quadratischer Struktur, die nach der Mitte zusammenlaufen. (55)

Elfenbein wurde in ganz Deutschland in der Regel für sakrale und profane Kleinplastik, für Einlegearbeiten in der Möbelkunst und für die sogenannten Kabinettsstücke in den Kunst- und Wunderkammern der Zeit gebraucht (56). Neben der Elfenbeinschnitzerei blühte seit dem 16. Jahrhundert in Deutschland auch die Kunstdrechselerei in Elfenbein. Zentrum war Nürnberg.

Hier schuf Peter Zick neben figurativ geschmückten Leuchtern, Humpen und Pokalen auch die sogenannten Contrefaitkugeln; gedrechselte Elfenbeinkugeln, die im Inneren, durch ein Sehloch sichtbar, eine Anzahl stets kleiner werdender Kugeln enthalten, welche aus der äußeren Kugel ausgearbeitet sind. An letzterer waren häufig auch noch allseitig Stacheln angebracht. Es handelte sich also um typische Kunstkammerobjekte.

Elfenbein zählt zu den ausgesprochen "höfischen" Werkstoffen, Elfenbeindrechseln gehörte seit dem 16. Jahrhundert zu den beliebtesten manuellen Tätigkeiten eines Fürsten (57).

Eine symbolische Ausdeutung solcher Gepflogenheit (und der Beliebtheit des Elfenbeins allgemein) ermöglicht m.E. die Etymologie des Wortes "elementum", die F. Strunz untersucht hat:

"Die Etymologie des Wortes 'elementum' führt man heute auf die Zusammenstellung der lateinischen Buchstabennamen el, em, en zurück, griechisch: στοιχείου, mit dem man ebenfalls Urstoffe und Wurzeln des Seins bezeichnete. Interessant ist folgende Etymologie dieses Wortes: als στοιχος heißt es auch 'Buchstabenreihe', also Buchstaben, d.i. ein die Sprache Zusammensetzendes und Gestaltendes. Analog im Sinn ist die viel jüngere vor Cicero und Lucretius Carus noch unbekannte lateinische Bildung elementum, was ursprünglich soviel wie 'Alphabet' heißt. Für die Römer allerdings ein, aus dem griechischen ἑλέφας (elephantus) entlehntes Fremdwort; eigentlich Elephant, dann Übertragen dessen Zahn und endlich in den Nebenbildungen elebas, elephas, elementum im Sinne von Elfenbein bzw. elfenbeinener Buchstabe. Das wird um so klarer, wenn man sich des Umstandes erinnert, daß die antike

Kinderschule Elfenbeinbuchstaben, die zum An-
einandersetzen bestimmt waren, als Lehrmittel
gebrauchte. - Wir Deutschen entlehnten dieses
Wort schon in mittelhochdeutscher Zeit aus
elementum im Sinne von Grundstoff, und das
allgemeine Wörterbuch von Georg Henisch (Teutsche
Sprach und Weisheit, 1616) und das Fremdwörter-
buch von Bernhard Heupoldus (Dictionarium 1620)
verzeichnen es bereits." (58)

Elfenbein als Sinnbild des Elementaren - der "fürst-
liche Handwerker" als der gottähnliche Gestalter des
Urelements! Vorläufig thesenhaft sei darauf hingewiesen,
daß hier ein deutliches Indiz vorliegt für die Rolle des
naturhaft Elementarischen als wie immer gearteter Inhalt
von Kunst, anschaulich geworden in Werkstoff und Material
(59).

Stuck (Gips)

Während wir die gelegentlichen Beispiele von Terra-
kottaplastik als relativ unwichtig ausklammern können,
gewinnt Stuck ab etwa 1600 rasch zunehmende Bedeutung
in der Wandverkleidung und plastischen Dekoration von
Innenräumen. Stuck, eine Mischung aus Gips, Kalk und
Sand, war bereits in der Antike als Werkstoff bekannt
und taucht gelegentlich im Mittelalter auf. Dem
Raffael-Schüler und -Mitarbeiter Giovanni da Udine
war es, laut Vasari (60), vorbehalten, die antike Zu-
sammensetzung des Stuckes neu zu entdecken. Vom Ende
des 16. Jahrhunderts an verdrängte der Gips den Terra-
kottastuck so endgültig, daß im 17. Jahrhundert der
Begriff "Stuck" synonym wird mit "Gipswerckh" (61).

"Der Gips sei ein Material, das 'gar schen stehet und den Marbl an der Farb selbst gleich, auch genuegsamb tauerhafftig, da sie unberierter ... verbleiben'. Statuen von Holz (im Zusammenhang mit Antikenkopien) seien nicht 'schen'. Terra-kottastatuen würden von den 'gibsenen an der Farb' übertroffen. Die Farbe weiß des Materials, - man sagte damals statt Gips auch 'Iptsweis' (= Gipsweiß, der Begriff fällt im Zusammenhang mit Stuckmarmor zwischen 1604 und 1609) genießt Wertschätzung." (62)

Werkstoffkombinatorik

Der Augsburger Humanist und Kunstagent Philipp Hainhofer (63) hebt in seinen Reiseberichten bei der Beschreibung von Kunstwerken stets deren Werkstoffe besonders hervor, wobei ihn Naturkuriositäten und exotische Stoffe am meisten interessieren. T. Hausmann schreibt in seinem Aufsatz zum berühmten, unter der Regie Hainhofers entstandenen Pommerschen Kunstschränk (64):

"Was bedeutete denn eigentlich der Spätrenaissance das Material, mit dem das Kunstgewerbe umzugehen hatte? Aus Hainhofers eigenen Bemerkungen läßt (sich die Frage) nicht beantworten. Doch geben die Kosmologien des 16. Jahrhunderts die Auskunft: die Metalle, die Steine und Hölzer sind Bestandteile des Elementes Erde. Ihre Erzeugerin aber ist die Natur. Diese Urmutter gestaltet in den verborgenen Tiefen der Erde unter Mitwirkung aller vier Elemente die wunderbarsten Dinge, die Erze, die Gesteine und die edlen Kristalle ... Das Gemälde 'Die Erde' an einer der Flügeltüren des Pommerschen Kunstschränks - die anderen Flügel stellen die restlichen Elemente dar - zeigt die Menschen, wie sie sich als Wünschelrutengänger, Bergarbeiter und Handwerker um die wertvollen Materialien bemühen, die sie aus dem Leib der

Erde hervorholen... Als Handwerkerin, ja als geniale Künstlerin gestaltet (die Natur) mit unerschöpflichem Erfindungsreichtum und virtuoser Meisterschaft Gebilde ..., die geradezu wie Prototypen feinen Kunsthandwerks erscheinen: Straußeneier, Nautilusmuscheln, Korallen und Kokosnüsse ... Und so stehen denn auch in den Kunstschränken die Schöpfungen von Natur und Kunst als wesensverwandt fast gleichrangig nebeneinander ... Offenbar hatte Hainhofer den Ehrgeiz, beim Bau des Kunstschranks so weit wie möglich alle Werkstoffe zu verwenden, welche die Natur überhaupt bietet. Und bei der Bearbeitung dieses Materials wurden auch die verschiedensten handwerklichen Techniken angewandt."

Eine von der Natur bereitgestellte "Weltlandschaft" der Werkstoffe - gruppiert an einzelnen Kunstwerken und zusammengefaßt im Ensemble sakraler und profaner Innenausstattungen - solches charakterisiert die Kunst um 1600 qua Werkstoff wohl am prägnantesten. Es genügt, hier nur einige wenige Beispiele von Werkstoffkombinationen als Beweis anzuführen.

Ab 1562 schufen die Niederländer Elias Godefroy und Adam Liqueur Beaumont das sechs Meter breite und etwa zwölf Meter hohe Wandgrab für Landgraf Philipp den Großmütigen in der Martinskirche zu Kassel. Das Wandgrab besteht in seinen struktiven Gliedern zumeist aus poliertem schwarzen Marmor (der wahrscheinlich im Lahntal gebrochen wurde), während Dekoratives und Figürliches in hellgelbem Alabaster gearbeitet ist. "Zu diesem wunderbaren Farbkontrast Schwarz-Gelb gesellt sich eine reiche Vergoldung, die Kapitelle, Ornamentstreifen, Waffen, Rüstungen und anderes in gleicher Weise überzieht. Die Reliefs ... zeigen keine Spuren von Vergoldung, wo h1 aber eine solche von einer dunkelbraun-violetten Farbe, die einst besonders Bart- und Haupthaare getönt hat." (65)

In den Verträgen zwischen Auftraggebern und Künstlern ist die Werkstoffverwendung in ihrer ganzen Differenziertheit stets genauestens abgesprochen. Das wohl umfangreichste Anschauungsmaterial dazu liefert jener Vertrag, den der Bildhauer Gerhard Gröninger 1619 mit dem Domkapitel von Münster in Westfalen über den Hochaltar im dortigen Dom abgeschlossen hat (66). Hier werden gleichsam alle nur denkbaren Stoffe aufgezählt und auch einige technische Verfahren angedeutet: Der Altarkern soll aus Baumberger Stein (westfälischem Sandstein) bestehen. Dieser soll mit schwarzer Ölfarbe bemalt werden, um schwarzen "Marmelstein" zu imitieren. Für andere Partien des Altars sind echter schwarzer und roter Marmor ("der im Feuer poliert werden soll, damit er nicht schwitze und feuchte"), sowie Alabaster, Holz, vergoldetes Kupfer und Silber vorgeschrieben, "wie solche Stücke am allerbest im Römischen Reiche zu finden wären."

Der in Franken beheimatete Bildhauer Johannes Juncker hat mit Vorliebe verschiedenartige Alabaster- und Marmorsorten, verschiedenfarbigen Sandstein, Tuff und Stuck miteinander kombiniert. In einer Rechnung mit Teilzahlungen zum 1617 bis 1620 entstandenen Altar der Aschaffenburgischen Stiftskirche ist von "Kauffung Rothen und weißen Alabasters, dan Schwartzem Marmohls ..." (67) die Rede. Juncker hat sich freilich nicht an die Abmachung gehalten, den ganzen Altarkern aus dem kostbaren roten Alabaster zu fertigen. "Aus rotem Alabaster sind heute nur die Konsolen der beiden Statuen in den

Nischen und das Hauptgesims. Nach den Notizen der Visierung sollte der ganze Kern des Denkmals aus dem kostbaren Material gemacht werden. Schwarzer Marmor war für die Inschrifttafel, weißer Alabaster für alle Figuren und das Relief vorgesehen. Diese Teile sind tatsächlich so hergestellt worden." (68)

Das ebenfalls aus der Hand Junckers stammende Epitaph des Kantors Andreas Weber (gest. 1599) in der Aschaffener Stiftskirche besteht aus leicht vergoldetem Alabaster für das Relief und das Wappen, aus buntem Marmor für die Säulen, aus hellgrau bemaltem und angegoldeten Sandstein für die Figuren (auch hier wurde also durch die Fassung der "unedle" Sandstein nobilitiert) und aus braunmarmoriertem Sandstein für das Gehäuse.

1622/26 erstellt Veit Dümpel den Bernhardus-Altar für die Klosterkirche in Ebrach (69). "Alle Figuren sind aus feinem weißen Alabaster, der nur an wenigen Stellen vergoldet ist. Das Gehäuse besteht ... aus Oberschwarzer Stein (Sandstein?) ... Die Säulen des Hauptgeschoßes sind aus poliertem bräunlich-rotem, weiß gesprenkeltem Stein, den man für Marmor halten könnte, wenn nicht aus dem Brief Dümpels vom Mai 1623 hervorginge, daß er in Iphofen gebrochen und demnach Alabaster ist." (70)

Monumentale Bronzefiguren werden häufig mit Marmor kombiniert (71), in Hausaltären wird gerne Ebenholz mit reliefierten Silberappliken oder -einlegearbeiten versehen, und in der Epitaphplastik werden verschieden gefärbte Marmorsorten, einschließlich des unruhig gemusterten Scheckmarmors, Solnhofener Stein, (bemalter) Sandstein, dunkler Schiefer, grüner Serpentin, Stuck, Terrakotta und Bronze in variantenreichen Kombinationen miteinander verbunden (72).

Aus der ganzen Vielfalt der hier nur in kurzen Zügen skizzierten Werkstoffkombinatorik der Zeit um 1600 resultiert:

Diese "Weltlandschaft" aus Werkstoffen (deren "Bunt-scheckigkeit" sich ja noch vermehrt, wenn man die einzelnen Kunstwerke im komplexen Zusammenhang ganzer Innenausstattungen (73) betrachtet) rückt nicht nur Rolle und Funktion des Stofflichen in den Vordergrund, sondern erstellt auch, qua Stofflichkeit, eine hochdifferenzierte Summe aus diversesten phänomenalen Eindrücken.

Phänomenale Vielfalt: Fassung - Farbe - Licht

Tilman Riemenschneider gilt als der erste deutsche Bildschnitzer, der seine Altäre ungefaßt ließ und damit den Materialcharakter seiner Arbeiten betont habe. (Der 1465/66 entstandene Hochaltar des Konstanzer Münsters von Nikolaus Gerhaert könnte - die Quellenlage ist unsicher, und der Altar selbst wurde rund 60 Jahre nach seiner Fertigstellung von Bilderstürmern

zerstört - hierin vorangegangen sein.) Jedoch ist eine Relativierung dieser Auffassung nötig. In den 60er Jahren unseres Jahrhunderts durchgeführte Restaurierungsmaßnahmen haben ergeben, daß sowohl bei den noch erhaltenen Münnerstädter Figuren und Reliefs, sowie beim Hl.-Blut-Altar in St. Jakob zu Rothenburg ursprünglich direkt auf das Holz eine farbig getönte Lasur aus Ölen und Proteinen, versetzt mit ockrigen, gelben, weißen, schwarzen und roten Pigmenten aufgetragen worden war. Diese Lasur schützte nicht nur das Holz, sie veränderte es auch farblich und affizierte es mit einem eigentümlichen Tiefenlicht. Bei vielen der sogenannten ungefaßten Skulpturen des 16. Jahrhunderts,, so kann man schließen, "ist Bunt-, Teil-, monochrom- oder materialtransparente Fassung vorauszusetzen." (74)

Insgesamt ist jedoch festzuhalten, daß Holz- und Steinfiguren des 16. Jahrhunderts mehr und mehr ihr farbiges "Kleid" verlieren zugunsten einer Fassung, bei der nur mehr wenige Partien koloriert sind (vor allem Inkarnat, Lippen, Attribute usw. - vgl. dazu etwa den um 1523 - 26 entstandenen Breisacher Altar des Meisters H.L.), ansonsten aber Werkstoff vorgezeigt und in seiner optischen Struktur sichtbar gemacht wird, der dann freilich wiederum durch einen lasierenden Überzug und dadurch integriertes Tiefenlicht "immaterialisiert" erscheint. Gleichzeitig werden Licht- Schattenuancen differenzierter und "malerischer" erfahrbar als bei ungefaßten Skulpturen.

Auch um 1600 begegnen wir diesem Fassungsmodus. Als Beispiel sei nur der monumentale Hochaltar des Jörg Zürn im Überlinger Münster erwähnt (75).

Doch zugleich setzt eine neue Welle polychromer Fassungen ein (76). Eine Polychromie freilich nicht im Sinne hauptsächlich darstellungswertiger Farbigkeit, sondern einer transzendierend lichthaltigen Farbigkeit.

Die dafür charakteristische Fassungstechnik ist die sogenannte Lüstriering. "Die Lüstriering ... oder Überfangmalerei bezeichnet transparent bleibende Farbüberzüge von metallischem Charakter, den im allgemeinen ein durchscheinend bleibender Metalluntergrund bewirkt. Die an Farblasur wie am Metallgrund entstehende doppelte Lichtbrechung bzw. -reflexion bewirkt die tiefe Farben-
glut und Leuchtkraft der Überfangmalerei." (77)

Die bereits im Mittelalter bekannte Farblüstertechnik erlebt seit etwa 1600 in Deutschland eine ungeheure Blüte, verschwindet Mitte des 17. Jahrhunderts praktisch völlig, um dann im Rokoko wieder aufgegriffen zu werden (78).

Sowohl metallische als auch nichtmetallische Bildträger wurden lüstriert. Letztere haben dann vorwiegend zu Folien geschlagene Gold-, Silber- oder Stanniolblätter als Zwischenschicht zwischen Farbe und plastischem Kern.

Welche Schlüsse lassen sich aus der Verbreitung dieser Fassungstechnik ziehen?

- Lüstrierte nichtmetallische Figuren werden von einer farbig-metallinen "Verpanzerung" eingehüllt. Der tragende Werkstoff - meist Holz - bleibt als solcher sichtbar (da ja in der Regel nur die Gewänder einer Figur lüstriert werden), wird jedoch metallisch affiziert, da er durch die Lichtbrechung der Lüsterfassung metallfarben tingiert wird.
- Die Figuren senden folglich ein "Reflexleuchtlicht" aus. Der Terminus "Reflexleuchtlicht" stammt von W. Schöne. Schöne versteht darunter das Eingetauchtsein eines Gegenstandes in ein von außen kommendes Beleuchtungslicht, wobei sich dieses jedoch am dazu her-gerichteten Objekt gleichsam verselbständigt. Die reflektierenden Partien des Objekts s c h e i n e n aus sich selbst heraus zu leuchten. Das Reflexleuchtlicht beinhaltet somit etwas "sternhaft Strahlendes", das an die transzendente Wirkung mittelalterlichen Eigenlichts erinnert (79).
- Dieses Reflexleuchtlicht artikuliert sich als glühendes farbiges Licht (hierin etwa dem Licht mittelalterlicher Glasfenster vergleichbar); aber als ein farbiges Licht besonderer Qualität. Wie ich mich vor Originalen selbst überzeugen konnte, verdinglicht die lasierend aufgetragene Farbmaterie den durchscheinenden metallischen Glanz im Sinne kolloidaler Verfestigung. Andererseits entstofflicht sich die Farbmaterie wie Glas, durch das starkes Licht einfällt. Es ist eine Art "Lichtmaterie" (80) und eine Art materialisierten Lichts zugleich geschaffen.

Verwandte Lichtphänomene lassen sich an einer weiteren Fassungsart konstatieren, die ebenfalls seit etwa 1600 in der deutschen Plastik sich immer größerer Beliebtheit erfreut: die Teilvergoldung (in der Goldschmiedekunst auch Ganzvergoldung) metallischer und nicht-metallischer Bildträger. Häufig ist das Blattgold dabei mit Braunlasuren überzogen, eben lüstriert.

Meist wird zwischen Bildträger und Goldauflage roter Bolus zwischengeschaltet. "Bolus (... von griech. *βῶλος* = Erdscholle, vgl. auch lat. *bolarium* = Farbstoffklümpchen) gehört zu den in der Natur vorkommenden fetten Tonerden ..." (81) Der rote Bolus erhält seine Farbe vom Eisenoxydanteil und kann je nach dessen Gehalt zwischen gelben, roten und braun-violetten Tönungen schwanken.

Genau umgekehrt wie bei der Lüstriertechnik sind hier die "Farbstoffklümpchen" von einer glänzenden Metallschicht überlagert, durch die sie aber mit ihrer Farbigkeit hindurchscheinen. Das Gold erhält dadurch eine starke rötliche Tönung (man denke vergleichsweise an den "Rotguß" der Bronze!), und es entsteht ebenfalls eine Lichtmaterie, wobei nun freilich das Licht die "Materie" überlagert.

Doch auch bei den ungefaßten Werkstoffen der Zeit läßt sich ein durchgehendes intensives Verhältnis zum Licht konstatieren. Entweder ist die Stofflichkeit der Werkstoffe von einer "Lichthaut" oder einem Lichtnetz überfangen, oder es kommt zu einer Durchdringung von Stofflichkeit und Licht im Sinne einer Lichtmaterie.

Ersteres ist vor allem der Fall bei Bronze, Edelmetall, Ebenholz (82), stark poliertem Marmor, also bei dichten, homogenen Oberflächen mit sprunghaften Lichtreflexionen, welche dann eben als Oberflächenreize empfunden werden. Letzteres ist der Fall bei kristallinen Werkstoffen, hauptsächlich bei wenig oder nicht poliertem Marmor, Alabaster (83), aber auch bei Hartholz, Elfenbein, bei mattierten Werkstoffen (die Gegenüberstellung von mattierten und polierten oder glatt belassenen Partien an Bronze und Edelmetallfassungen ist in dieser Zeit sehr beliebt!), usw., wo das Licht in die Oberflächenstruktur einzudringen und sich mit deren Stofflichkeit zu einer samtig schimmernden Konsistenz zu vereinen vermag.

Überprüft man daraufhin die Werkstoffverbindungen, so zeigt sich auch eine Kombinatorik von Oberflächenlicht - in Form des Reflexleuchtlichtes - und Lichtmaterie - in Form materialisierten Lichts und lichthaltiger Stofflichkeit.

In solchem Zusammenhang haben wir auch die farbige Behandlung der plastischen Ensembles zu berücksichtigen.

Natürlich würde es zu weit führen, die Koloristik einzig in eine korrelative Position zum Licht zu stellen. Die Farbkombinatorik unterliegt sicher größtenteils allgemein ästhetischen, d.h. farbkompositionellen Zuordnungen. Daneben läßt sich eine "Lichtsymbolik" qua Farbe nicht ausschließen. Denn in der Regel dominiert der

starke Kontrast von ausgeprägter Helle (weißer Alabaster, Elfenbein, Silberappliken, Metall mit Reflexleuchttlicht) und ausgeprägtem Dunkel (schwarzer Marmor, Rotmarmor, Ebenholz u.ä. (84)).

Akzentuiert aber wird diese Polarisierung von der transzendentesten Form einer Lichtmaterie, dem Gold (85).

Diese Sätze mögen hier als These stehen, um an späterer Stelle wieder aufgegriffen zu werden.

Abschließend möchte ich noch auf eine weitere Eigentümlichkeit in der Erscheinungsweise der Werkstoffe kurz eingehen, die gleichfalls an späterer Stelle genauer erörtert werden soll.

Immer vordringlicher artikuliert sich um 1600 das Interesse an jenen Werkstoffen, die "von Natur aus" stark strukturiert sind - geflammter, gebänderter, gescheckter Marmor, streifig durchzogener Alabaster, aderdurchzogene Sprengstücke und Mineralien u.dgl.m. Die Erklärung, daß es sich hier ganz einfach um die Imitation teuren Marmors durch billigere Werkstoffe und um ein allgemein ästhetisches Bedürfnis nach stimmigen Farbzusammenklängen handle, stellt nur eine Teilwahrheit dar. Denn die Frage bleibt: Warum ist dieses Imitationsbestreben und solch ästhetisches Anliegen nicht in a l l e n künstlerischen Epochen ein derartiges Grundbedürfnis gewesen wie um 1600?!

Die "Meravigliosa" des Werkstoffs

"Je mehr die Kunst täuscht", so behauptet Zuccari, "desto vollkommener ist sie." (86)

Unter dem Aspekt der Werkstoffe zumindest beginnt die deutsche Plastik um 1600 großangelegte "Täuschungsmanöver" (die sich freilich in den beiden folgenden Jahrhunderten noch steigern sollten). Sie fallen in kunsthistorischer Terminologie unter den Begriff "Materialimitation". Das Tegernseer Kunstbuch des Wolfgang Sedelius nennt 1550/60 - fol. 39 v. - ein Rezept zur Herstellung künstlichen Alabasters. Die Nachahmung des Marmors in Stuckarbeit fand seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts "durch die Zuwanderung oberitalienischer Künstler, vornehmlich den Comasken" (87) rasche Verbreitung in ganz Süddeutschland. Die Marmornachahmung in Stuckmarmor und Scagliola in den maximilianischen Erweiterungen der Münchner Residenz und beim Umbau des dortigen Antiquariums um 1600, sowie die kostbare Kunstmarmorausstattung der Reichen Kapelle in der Residenz (1607 geweiht) zählen zu den kostbarsten Materialimitationen dieser Zeit (88). Damals ist auch ein bronzeähnlicher Anstrich von Plastiken aus Stein, Holz, Ton oder Gips keineswegs selten (89). Sofern die bronzeähnliche Bemalung der Fürstenfiguren an der Fassade der Münchner Michaelskirche authentisch ist, haben wir hier noch frühere Beispiele für solche "finti di bronzo" in der Großplastik vor uns (90).

Doch lassen sich alle diese Erscheinungen mit Täuschungen der Kunst abtun? Sieht die Kunst der Zeit um 1600 (vorzüglich

die manieristische) ihr Hauptaugenmerk in optischen "Taschenspielerkunststücken"? Dienen dergleichen Materialimitationen rein dem ästhetischen Zweck eines farblich harmonisierten Gesamtkunstwerkes, wie es Th. Brachert andeutet, wenn er sagt:

"Mit dem Illusionismus der vergoldeten Bronze, des getriebenen Metalls, . . . des Marmors, Porzellans und der Majolika wandelte sich die polychromierte Holzfigur vom Abbild der Wirklichkeit kostbarer Stoffe und der Lebensnähe voriger Inkarnate zur abstrakten, 'metallinen', 'steinernen', zur 'porzellanenen' Bauskulptur, die dem Gesamtkunstwerk des Raumes integriert wurde." (91)

Fungiert - dies zunächst nur als Frage - Imitation hier nicht vielmehr im Sinne einer Verfremdung und damit einer bewußtseinsmäßig umso stärkeren Präsentation von "vorbildlichen" Naturmaterialien, von zugrundeliegender "Natur" überhaupt?

Findet denn dieses vordergründig so ästhetizistische Imitieren von Vorgegebenem nicht sein Korrektiv in einer fast animistisch direkten Anlehnung an das Vorbild "Natur"? E. Kris hat in einem äußerst aufschlußreichen Aufsatz mit dem Titel "Der Stil 'Rustique'" (92) wichtiges Material zur "Naturalistik des 16. Jahrhunderts" zusammengetragen. Er begründet ein Hauptbeispiel solcher Naturalistik, die in der Antike bekannte, im italienischen Trecento verstärkt wieder auflebende und um 1600 einen Höhepunkt erreichende Technik des Naturabgusses folgerichtig in dem "Streben nach r e s t l o s e r , e r s c h ö p f e n d e r N a t u r w a h r h e i t." (93)

Diese Ausrichtung an der Naturwahrheit ging so weit, daß einzelne Künstler nicht nur anorganische, pflanzliche und tierische "Natur" abformten (94), sondern auch vor dem Menschen selbst nichthaltmachten:

"Als im Jahre 1965 der Ausbau der Tuilerien Grabungen nötig machte, entdeckte man Töpferöfen, die ohne Zweifel zu Palissys Werkstatt gehörten. Unter den Fragmenten, die zutage gefördert wurden, fand man Teile von menschlichen Leibern, nackt oder mit genähten Gewändern bekleidet; die Struktur des Fleisches läßt erkennen, daß sie über dem Leichnam abgegossen wurden; auch der Stoff ist abgeformt." (95)

Und Kris sagt weiterhin:

"Die Vorliebe für Mineralien, aderdurchzogene Sprengstücke, verbindet in Palissys Gedankenkreis Sammlerneigung und wissenschaftliches Interesse mit dem abenteuerlichen Glauben an geheime Kräfte des Gesteins." (96)

Die Frage nach der Funktion der Werkstoffe und Materialien in der deutschen Plastik um 1600, so dürfen wir wohl an dieser Stelle folgern, wird sich nicht in einer rein ästhetisch ausgerichteten Antwort erschöpfen können.

Damals offeriert sich eine komplexe Vielfalt signifikanter Werkstoffphänomenalität. Diese Phänomenalität löst Reflexionen auf die potentielle Seins- und Sinnmächtigkeit dieser Werkstoffe aus. Eine Sinnmächtigkeit, die den Werkstoff als Aktualisierung oder Reaktualisierung eines wie immer gearteten Zugrundeliegenden hypostasiert.

Da die Werkstoffe integrale Momente eines Werkganzen darstellen, ist die Frage nach ihrer (Re-)Aktualisierungsfunktion nicht abzulösen von der Frage nach ihrer Rolle im spezifischen Beziehungsgeflecht, in der Struktur jeweiliger Kunstwerke. Die Beschreibung typischer Kunstwerke dieser Zeit soll als Einstieg in eine derartige Strukturanalyse dienen.

II. WERKSTOFF UND GEFÜGEEIGENSCHAFTEN - EINE ERSTE BESCHREIBUNG

Das deskriptive Erfassen von Kunstwerken impliziert nach H. Sedlmayr (97) zum einen ein "physiognomisches Verstehen", will sagen, ein emotional gesteuertes ganzheitliches Erleben der Kunstwerke, zum anderen ein "formales Verstehen", also das analysierende Eindringen in die sichtbare Ordnung der Werke. Das physiognomische Verstehen der Kunstobjekte unterstellt die Vielfalt ihrer optischen Reize der Einheit eines "anschaulichen Charakters" (98), eine Einheit, welche dem formalen Verstehen seine Bahnen weist. Das formale Verstehen steigert dann seinerseits den aus dem ganzheitlichen Erleben resultierenden anschaulichen Charakter zu voller Bestimmtheit. In diesem wechselseitigen Zusammenspiel zweier Rezeptionsebenen liegt, wie Sedlmayr formuliert, die "vielberedete Einheit" des Kunstwerks "in der Mannigfaltigkeit" (99) begründet.

Um die sichtbare Ordnung von Kunstwerken erfassen zu können, bedarf es der Anwendung eines methodischen Instrumentariums, dessen Festlegung und Begrifflichkeit genetisch aus der Notwendigkeit des zu rezipierenden Gegenstandes hervorgewachsen. Die Ganzheitspsychologie stellt mit der Bestimmung materialer und strukturaler Eigenschaften als Kategorien einer Ganzqualität ein solches Instrumentarium bereit, das ich der folgenden Beschreibung zugrundelegen werde. Abschließend sei

noch angemerkt, daß das **e i g e n t l i c h e** Anliegen dieser Beschreibung darin liegt, Beispiele der deutschen Plastik um 1600 auf ihr gestaltendes Umgehen mit den Werkstoffen hin zu problematisieren. Deshalb sollen die Untersuchungsbeispiele nicht im Sinne einer möglichst umfassenden Deutung interpretiert, sondern in erster Linie als Medien dieser Problemstellung behandelt werden.

Wenn ich im folgenden zwei Arbeiten des norddeutschen Bildhauers und -schnitzers **L u d w i g M ü n s t e r - m a n n** in den Vordergrund stelle, so können mehrere Gründe dafür geltend gemacht werden:

- Das Œuvre dieses Künstlers ist überschaubar. Die sich an den gewählten Beispielen herauskristallisierenden wesentlichen Merkmale können somit mit denen weiterer Werke Münstermanns leicht zusammen-gesehen werden. Legitimerweise kann man aus solchem Überblick heraus dann von einer Typik dieser Merkmale sprechen, wenn werkimmanent ablesbare Übereinstimmungen bestehen.
- Ist es erst gelungen, bestimmte Gestaltungsprinzipien in ihrer Typik festzumachen, so ist die Vergleichsbasis für Erzeugnisse anderer Künstler dieser Zeit gelegt. Dies ist aber nur dann sinnvoll, wenn Münstermann als charakteristischer Vertreter der deutschen manieristischen Plastik um 1600 (da dieser Stil ja unser Ausgangs- und Bezugspunkt bleibt) anzusprechen ist. Als solcher wird er in der Forschungsliteratur behandelt -

ein weiteres Kriterium für die Auswahl seiner Arbeiten. Ein Kriterium freilich, das uns nicht der Aufgabe enthebt, diese stilistische Zuordnung im Fortlauf unserer Arbeit am Werkstoff- und Materialaspekt zu verifizieren.

- Es kann zunächst nur als vorwegnehmende These hingestellt werden, daß manieristische Kunstwerke eine Art "Eigendestruktion" ausüben.

Jedes Kunstwerk ist als Bezugssystem von seiner Entstehungs- bis in seine Wirkungs- und Deutungsgeschichte hinein mit "umgebenden" Bezugssystemen konfrontiert. Manieristische Kunstwerke haben dabei außerkünstlerische "dissonante Bezugssysteme" (100) soweit in deren Dissonanz verinnerlicht, daß sie ihr eigenes Gefüge ständiger Störung, ja Zerstörung aussetzen müssen, um sich überhaupt verwirklichen zu können.

Die Arbeiten Ludwig Münstermanns treiben derartige Dissonanz auch im Hinblick auf Werkstoffe und Materialien auf die Spitze. Akkumulierte Dissonanz bedeutet aber auch Häufung dissonanter Elemente. Damit stellen die Arbeiten Münstermanns nicht nur wichtige Exemplare der manieristischen Plastik dar, sondern eben auch Beispiele, an denen sich die V i e l f a l t möglicher (dissonanter) Systemelemente in einem sehr breit gefächerten Spektrum aufzeigen läßt (101).

1. Die David-Figur Münstermanns:

Zwiespalt als Kategorie

Abb. 1

Betrachten wir als erstes Beispiel die Holzstatuette des K ö n i g D a v i d , welche ursprünglich vermutlich zu einem jetzt zerstörten Altar einer Butjadinger Kirche gehörte, wahrscheinlich zu dem für Münstermann urkundlich 1633 in Stollham nachgewiesenen. Die 0,53 m hohe Figur befindet sich heute im Oldenburger Landesmuseum.

Der alttestamentarische König ist in einen antikisierenden, der römischen Lorica nachempfundenen, den Körper gleichsam Übermodellierenden Panzer mit darüber geworfenem Umhang gehüllt. Frontal dem Blick des Betrachters dargeboten, ist die Gestalt durch mehrfache Achsenverschiebungen in sich verschraubt: Während das linke Bein zurückgesetzt ist, und dieses Standmotiv demnach dem Unterkörper eine entsprechende Drehung mitteilt, ist der Oberkörper in der Gegenrichtung leicht nach hinten bewegt, in erneutem Kontrast nun zu der Haltung und Drehung des bärtigen Kopfes. Der als Mann in mittleren Jahren wiedergegebene David stützt sich mit seiner Rechten auf eine teilweise vom Körper verdeckte, hinter dem Standbein auf dem Sockel aufruhende Harfe. Als Figurensockel, auf dessen Rand das vorgestellte Spielbein "balanciert", fungiert eine Art Säulenstumpf mit Basis. Der linke angewinkelte Unterarm der Statuette ist dicht unter dem Gelenk abgebrochen.

Auffallend und jedem klassischen Proportionskanon widersprechend ist die Überlängtheit der Figur, wobei die relative Größe der einzelnen Kompartimente zum Kopf hin kontinuierlich abnimmt. Diese Gestaltungsweise ordnet der Figur einen Höhendrang zu, eine schwebende Leichtigkeit. Verstärkt wird solcher Eindruck noch durch die gezielte, tänzelnd anmutende Schrittstellung, sowie durch eine geringe Körperausladung in die Breite - beides Motive, die das Unstabile, das Schwebende der Gestalt anschaulich intensivieren. In den labilen Vertikalzug sind dann freilich zentrierende Schwerpunkte eingestreut: so vor allem die gewölbten Bauch- und Brustpartien des den Körper übermodellierenden Panzers, so auch der auf schmalem Hals wie separiert aufruhende kantige Kopf.

Diese Schwerpunkte sind aber durch formale Segmentierungen - Unterkante des Panzers, Gürtel, Horizontalfalten des Umhanges - derartig voneinander getrennt und im Ingesamt der Statuette so besonders, daß sie wie "Masseninseln" innerhalb des figuralen Aufbaues erscheinen. "Inseln, die den Höhendrang in zwar partiell in sich zentrierten Gebilden zur Ruhe kommen lassen, ihn aber durchgängig nicht unterbrechen können, zumal er auch durch binnenfigürliche Formen, vor allem durch die Betonung der Schienbeine, zusätzlich unterstrichen wird.

Ein Gegeneinander diverser Bewegungsrichtungen zeigt sich an der Verschraubtheit des Körpers im intendierten Sinne einer raumkonstituierenden *f i g u r a s e r p e n t i n a t a* einerseits, und in einer Zueinanderordnung der Körperachsen andererseits, welche diese immer wieder in Frontalität verspannt.

Durch letztere Erscheinung wird der zwar kontinierte, aber eigentümlich unruhige, gezackte Außenkontur der Figur als ebenfalls flächenkonstitutives Element betont.

Eine starke Unruhe ist der David-Statuette durch eine Fülle von Oberflächendetails mitgeteilt. Einzelheiten wie das Beschlagwerk des Panzers, wie die Beinbekleidung, wie Harfe, Gürtel, Krone, aber auch das "eigenwillige" Haupt- und Barthaar verleihen der Gestalt (zusätzlich etwa zur Naturalistik der Arme, Beine u.ä.) die Dimension einer genauen Dingschilderung. Zugleich bekunden diese Details einen starken Drang zur Verselbständigung, zum motorischen Eigenleben, etwa wenn sich die geschweifte untere Kante des Brustpanzers fast organisch vom Körper wegrollt.

Dadurch, sowie durch den gezackten Umriß, die tänzelnde Beinstellung, die feminin verfeinerten Proportionen und die Überlängtschwebende Grundhaltung ist die Figur auch in anaturalistischer und bizarrer Weise akzentuiert.

Der anschauliche Charakter:

Figur als coincidentia oppositorum

Wie artikuliert sich ein erstes "Erkennen" der David-Statuette, worin ist ihr anschaulicher Charakter zentriert?

Bevor wir näher auf jene Frage eingehen, ist zunächst einer grundsätzlichen methodologischen Schwierigkeit zu gedenken.

"Die Revision der bestehenden Versuche, die anschaulichen Charaktere verbal zu fassen, müßte vor allem prüfen, ob die betreffenden Adjektive (der Beschreibung - N.W.) tatsächlich Wesenseigenschaften kennzeichnen oder aber A n m u t u n g s w e i s e n. Es handelt sich um Eigenschaften wie anziehend, abstoßend, reizend, eklig, gefällig, erhebend, bedrückend, widerwärtig, erregend, beruhigend, erfreulich, langweilig, ermunternd, interessant, anstößig, schrecklich, beängstigend, fürchterlich, ermutigend, appetitlich ua.m. Diese vierte Gruppe von Eigenschaften, die ... das ... Verhältnis zwischen dem Wahrnehmungsgegenstand und dem Wahrnehmenden - und zwar genauer seine eigentümliche W i r k u n g auf diesen - betreffen, nennen wir Anmutungsweisen." (102)

Anschauliche Charaktere lassen sich folglich erst in der Überprüfung an der Gesamtstruktur eines Kunstwerkes als solche verifizieren. Da der anschauliche Charakter "die Funktion der besonderen Verhältnismäßigkeit strukturaler und materialer Gestalteigenschaften" (103) ist, wird er erst als Resultante solcher, einander relationalisierter Qualitäten affirmier- und von den Anmutungsweisen absetzbar (104).

Bei der Münstermannschen David-Figur lassen sich aus der voranstehenden Beschreibung folgende Eindrücke komprimieren:

Die Gestalt wirkt überlängte, elegant bewegt, "ansteigend", teilweise feminin in den Proportionen; zugleich aber auch

statisch, gleichsam "eingefroren" in ihrem Bewegungsablauf - beispielsweise in der Erstarrung, die der Figur durch die Einbindung ihrer Verschraubtheit in die Fläche zuteil wird. Daneben erscheint die Gestalt in Einzelpartien, z.B. in den quellenden Bauch- und Brustzonen, massig.

Vordringlich ist der Eindruck des Gestückelten, neben Geschlossenheit und Kontinuität im Gesamtaufbau: Elemente, Kompartimente (wiederum vor allem die Bauch- und Brustpartie) drängen optisch vor und gliedern das figurale Insgesamt, welches darüber aber doch seine Gültigkeit behält. Eine starke Flächenbindung der gesamten Figur korrespondiert einer plastischen Distinktion einzelner Elemente, einer gewissen Bizarrierie und Wirklichkeitsferne (etwa in der "Abstraktheit" des Beschlags am Panzer, in dem fast androgynen Eindruck der Statuette insgesamt) korrespondieren Elemente einer ausgeprägten Naturalistik (in der Durchbildung des Kopfes, der Beine u.ä.).

Insgesamt herrscht der Eindruck des Uneinheitlichen in der Einheit vor: des Kompartimentierten in der Ganzheit, des "Plumpen" in der graziilen Eleganz, des Bewegten in der statischen Fixierung, des Massig-Schweren im Überlängst-Aufsteigenden und Schwebenden.

Diese ersten emotional gesteuerten Beobachtungen lassen sich noch weiter dahingehend verdichten: Die David-Figur versperrt sich in weitem Maße einem vordergründigen einheitlichen Gesamteindruck! Es sei denn,

man setzt diesen mit der konstatierten Uneinheitlichkeit in der Einheit, mit einem Zwiespältigen also gleich. Eine Zwiespältigkeit, die sich hauptsächlich in einer eigentümlichen Belebtheit einzelner Kompartimente und Elemente gegenüber einer ebenso eigentümlich anmutenden Fixierung, Verpanzerung der ganzen Figur, gegenüber ihrem Eingezwängtsein in Oberflächendetails zu erkennen gibt. Dem entspricht auch die Ambivalenz von intendierter Überwindung der Schwerkraft (das Schwebende und Prolongierte) und beibehaltener Massenschwere (die "Masseninseln") innerhalb der Figur.

Halten wir fest:

Bei dem Versuch, die David-Figur aus dem ersten Erleben ihrer Phänomenalität heraus zu beschreiben, ergaben sich mögliche Indizien eines anschaulichen Charakters. Da das Erfassen eines solchen anschaulichen Charakters auf das Erleben der Ganzbeschaffenheit (105) eines Kunstwerkes abzielt, muß sich in einem derartigen Wahrnehmungsprozeß auch die Mannigfaltigkeit phänomenaler Reize zur Konsistenz eines einheitlichen Ganzen verdichten lassen.

Zwar stehen wir bei der David-Figur zunächst einer Vielfalt von Sinneseindrücken gegenüber, einer Varietas, die sich als Disparatheit artikuliert. Dieses aus optischen Gegensatzpaaren aufgebaute disparate Verhalten komprimiert sich jedoch zu einer anschaulichen Grundkategorie, die auch Ausdruckskategorie ist: Das Zwiespältige fällt sichtbar und emotiv in eins, die Figur "baut sich" aus einem Zusammenfall von Gegensätzen.

Damit ist die Möglichkeit gegeben, Z w i e s p ä l t i g -
k e i t a l s a n s c h a u l i c h e n C h a r a k -
t e r , a l s W e s e n s e i g e n s c h a f t z u
b e s t i m m e n .

Noch müssen wir freilich von einer M ö g l i c h k e i t
sprechen. Nichts gibt uns die Gewähr, dem anschaulichen
Charakter selbst gegenüberzustehen. Haben wir nicht "nur"
seine Wirkungen auf den Rezipienten, seine subjektiv un-
terschiedlich geltenden "Anmutungsweisen" erfaßt?

Erst als Funktion einander relationalisierter materialer
und strukturaler Gestalteigenschaften läßt sich die hypo-
stasierte Zwiespältigkeit der David-Figur als anschau-
licher Charakter verifizieren.

Die materialen Eigenschaften

Die David-Figur hat Statuetten-Dimension. Sie ist aus
Eichenholz geschnitzt. Die erhaltene Fassung darf in
weiten Zügen als original und typisch für Münstermann
angesehen werden. Bezeichnend für alle verwendeten Farben
ist ihre dunkle Tönung: tiefbraunes Inkarnat, dunkelgrüner
Panzer, intensiv roter Umhang, schwarzes Haupt- und Bart-
haar, Goldhöhnung (teilweise lüstriert) an Gewandsäumen,
Schnallen und Beschlagwerk des Panzers.

Eichenholz ist schwer, mittelhart, seine kurzfaserige,
feine Struktur begünstigt hohe Schnittfestigkeit und gute
Spaltbarkeit.

Die Schwere des Werkstoffes artikuliert sich in der David-Figur in den schon erwähnten "Masseninseln": Der Holz-Corpus ist hier in in sich zentrierten Massenteilen zu höchster "Gravität" komprimiert. Diesem Eindruck entspricht auch das "plump" Massige des Beschlagwerks am Panzer, der Faltengebung, der Haar- und Bart"klumpen" und vieler anderer Partien. Ihm korrespondiert weiterhin der Eindruck stofflicher Zähigkeit, schwerehaft gerinnender und konkreszierender "Teigigkeit": So sind es erneut die voranstehend zitierten Figurenteile, die durch stumpf gemuldete und gebuckelte Übergänge die Anschauung einer quellend und knorpelig zu Schwerpunkten und Massenkernen zäh zusammenfließenden Stofflichkeit vermitteln.

Konträr dazu wird die hohe Schnittfestigkeit des Eichenholzes zu anschaulicher Evidenz erhoben (in erster Linie bei der Gestaltung der Beine). Durch ein Schnitzen entlang der Wachsrichtung der Holzfasern entstehen klare, präzise Schnittflächen und homogene Konturen. Betrachtet man daraufhin die Beinbehandlung der David-Statuette, so erkennt man eine von gratigen Außen- und Innenkonturen (Schienbeine) gegliederte, dynamisch gestraffte Verspanntheit der Holzoberfläche. Es existiert kein In-sich-Zentriertsein von "Masseninseln", keine Schwerpunktbildung. Der Eindruck massiger Schwere (und auch zähflüssigen Gerinnens von Stofflichkeit) ist vermieden zugunsten federnder Gespanntheit und Entschwerung (analog zum "aktiv" steigenden - nicht teigig-amorph gerinnenden - Kontur).

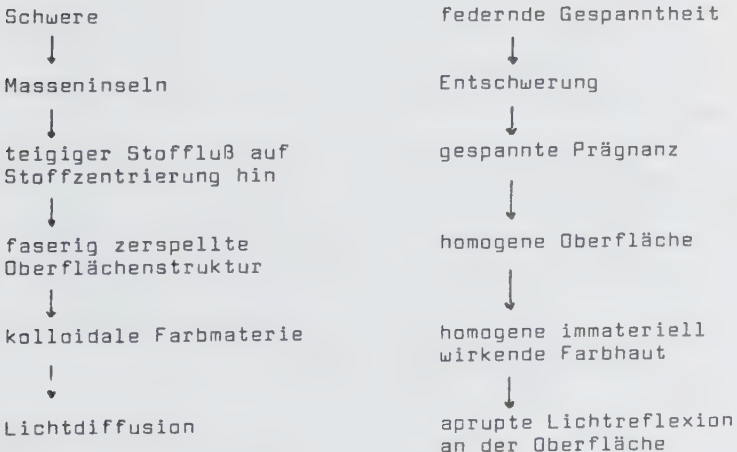
Eine weitere Entschwerung stofflichen Masseneindrucks ist in der leichten Unterschneidbarkeit des Eichenholzes gegeben, die von Münstermann weidlich ausgenützt wurde. Das Massenkontinuum des Holz-Corpus wird durch Zerklüftung, Aushöhlung und kerbschnittartige Strukturierung an vielen Stellen negiert zugunsten konkaver Stoff"wegnahme". (Natürlich werden diese Momente entstofflichter "Schwerelosigkeit" unterstrichen von den bereits beschriebenen formalen Prinzipien feminer Proportionen, tänzelnder Beinhaltung, Flächeneinbindung der Figur.)

Ein weiterer Gesichtspunkt unter dem Aspekt materialer Eigenschaften resultiert aus der Oberflächenbehandlung des Werkstoffes. Es wurde schon gesagt, daß sich bei einer Bearbeitung des Holzes entlang der Wachstumsrichtung der Fasern prägnante Schnittlinien einstellen. Arbeitet man jedoch entgegen dieser Richtung oder quer dazu, so wird die Holzstruktur in ihrer Oberfläche zerquetscht und zerfasert. An vielen Stellen der David-Figur (vor allem in den Kerbungen des Gesichtes, der Falten und des Beschlagwerks am Panzer) hat Münstermann diese Technik angewandt. Ganz anders als bei der glatten Homogenität der Beinpartien erzeugt er so eine rauhfaserige, zerspaltete Oberflächenstruktur, die nun ihrerseits der fassenden Farbmaterie eigentümliche Qualitäten mitteilt. Zwar stellt diese Farbmaterie eine die schnitztechnischen "Unebenheiten" **ü b e r s p a n n e n d e**, nicht aber **k a s c h i e r e n d e** Oberflächenhaut dar, da sie sich in der faserigen Mikrostruktur des Holzes fängt und in diesem Vorgang kolloidal "verklumpt".

Solcher kolloidalen Farbstofflichkeit kontrastiert dann die immateriell wirkende (da n u r in ihrer koloristischen Phänomenalität wirkende) Farbhaut an den glatten Beinpartien.

Und noch stärker kontrastieren ihr die in "abstrakt transzendenter" Farbigkeit erscheinenden Goldhöhlungen. Diese wirken jedoch nicht nur in ihrer Koloristik gegensätzlich, sondern auch in ihrer Lichtverfaßtheit. Während die faserig strukturierten Oberflächen der Figur das auftreffende Licht in ihr Mikrorelief integrieren, gleichsam einsaugen und hier zu "neutralen" Werten diffundieren, wird das Licht an den goldgehöhten Teilen bereits unmittelbar an der Oberfläche abrupt reflektiert und so als Oberflächenphänomen z w i s c h e n Figur und Betrachter verwiesen.

Zusammenfassend läßt sich folgendes dichotome Schema sub specie der materialen Eigenschaften der David-Statuette entwickeln:



Aus der Darlegung der materialen Eigenschaften der David-Figur geht hervor, daß sie nicht einzig von den Werkstoffqualitäten her einsehbar sind, sondern bereits ein struktureles Moment umschließen: nämlich das Moment spezifischer Bearbeitung und Herrichtung des Werkstoffes, das Moment der Einbringung des Werkstoffes in ein erstes Gefüge (106).

Strukturele Eigenschaften (107)

A) "Werkspuren": Stoff als dynamische Bestimmtheit und als gebannte Potenz

Materiale Qualitäten eines Kunstwerks sind stets an den Werkstoff gekoppelt, der im künstlerischen Verfertigungsprozeß in ein Gefüge gebracht wird. Innerhalb des Gesamtgefüges, der Gesamtstruktur eines Kunstwerkes, existiert demnach ein Primärgefüge, das die schöpferische Auseinandersetzung mit den Werkstoffen indiziert und diese je besondere Auseinandersetzung in die ästhetische Endgestalt einbringt, ohne mit dieser identisch zu sein:

"Werkspur meint die spezifisch ästhetische Form, die durch Einwirken des Körpers unmittelbar oder mittels Werkzeuge auf ein Material entsteht. Werkspur ist noch nicht die Gestalt der (künstlerischen) Arbeit, sondern primäres, aus dem Arbeitsprozeß hervorgehendes Bauelement. Auch ist der Begriff nicht identisch mit 'Detail' oder 'Einzelform' u.ä., sondern er bezeichnet den sinnlich-technischen Ausdruck der Form auch als Bewegung." (108)

Die Gesamtheit der Werkspuren vermittelt in je spezifischer Weise zwischen der Summe materialer und der Summe strukturaler Gestalteigenschaften.

Die David-Statuette präsentiert sich auch im Hinblick auf die Werkspuren als äußerst zwiespältig. Zum einen werden an einzelnen Partien der Figur die Werkspuren in ihrer sichtbaren Gemachtheit "aufgehoben" (109) zugunsten geglätteter ästhetischer Endgestalt, besonders deutlich etwa an den Beinen und besonders intensiv vermittelt über jene Fassungspartien, die aus einer g l a t t e n Farbhaut oder Goldhaut bestehen.

Dies will besagen, daß die Werkspuren im Zuge ihres Kaschiertseins, durch welches die Spuren tätiger, mühevoller Auseinandersetzung mit dem Werkstoff getilgt sind, identisch werden mit der "apriorisch" gesetzten abbildenden Endgestalt. Die Gesamtheit s o l c h e r Werkspuren ist also gleichbedeutend mit dem abbildenden Telos einzelner Figurenteile und der ganzen Gestalt. Der Werkstoff mit seinen spezifischen Qualitäten und der körperliche Aufwand bei seiner Zurichtung werden in der Wahrnehmung ausgeschaltet zugunsten des in den Werkstoff eingesenkten "fertigen" Abbildcharakters. (Über der Erscheinung etwa eines menschlichen Beines in seiner Organizität geht die Erscheinung "hergerichteten Holzes" verloren.)

Völlig konträr dazu steht eine zweite Modalität der Werkstoffbehandlung. An den meisten Stellen der David-Figur (besonders am Gesicht, den Haaren, Beschlügen des Panzers und Teilen des übermodellierten Körpers) sind die Werkspuren als Arbeitsspuren mehr oder weniger deutlich vorgezeigt. In den Vertiefungen, Einkerbungen und amorphen "Unregelmäßigkeiten" (folglich den Stellen, die wir oben unter dem Charakteristikum einer faserigen Oberflächenstruktur beschrieben haben) erweisen sich die Werkspuren in ihrer *E i g e n w e r t i g k e i t* evident (110).

D i e s e Werkspuren markieren vordringlich die Bahnen der Arbeit am Werkstoff. Sie bezeichnen dabei nicht nur die Energetik des Arbeitsvorganges, sondern auch eine dynamisch erscheinende Stoffstrukturierung: Im Schnitzeng e g e n die Wachstumsrichtung des Holzes entzündet sich am Widerstand des Werkstoffes sein freigelegtes "Inneres" zum Phänomen regellos-amorpher Stofflichkeit. Zusammen mit der evidenten Dynamik der Werkspuren (wozu auch die kolloidal "im Fluß" verklumpende Farbmaterie zu zählen ist) erweist sich solche amorphe Stofflichkeit zusätzlich als dynamische. (In diesem Zusammenhang ist auch auf die anlässlich der materialen Eigenschaften beschriebenen Phänomene der "Teigigkeit", der stumpfen Formübergänge - Grenzflächen entstehen gleichsam aus dem unregelmäßigen Ineinanderfließen von Stofflichkeit - u.ä. als Veranschaulichung amorpher und dynamischer Stofflichkeit zu verweisen.)

Man kann mit W. Metzger hier von Gebilden sprechen, "deren Beständigkeit in scheinbarem Widerspruch zu dem ständigen Wechsel ihres Baustoffes steht, ja, deren Bestand z.T. eben davon abhängt, daß unablässig neuer tragender Stoff sie durchwandert: Die stationären oder fließend-beständigen Gestalten ..." (111)

Es handelt sich also um Gebilde, deren F o r m - k o n s t a n z durch S t o f f v a r i a b i l i t ä t entsteht.

Zusammenfassend läßt sich das Insgesamt der Werkspuren bei unserem Beispiel plastischer Bildnerei nur in ambivalenten Zügen umreißen:

- Eine partielle "Aufhebung" der Werkspuren ordnet sich der Abbildfunktion der ästhetischen Endgestalt unter. Formprägnanz, Detailgenauigkeit sind das Resultat. Stofflichkeit (des Werkstoffes) ist in den Vorgang abbildlicher Illusion fixiert und aus der Anschauung gebannt.
- Das Vorzeigen von eigenwertigen und dynamischen Werkspuren erzeugt partiell stationäre Gebilde, also Gebilde, deren Formkonstanz von Bewegungsenergien sie durchwaltender Stofflichkeit gebildet zu sein scheint.

Die teilstrukturalen Momente der David-Figur, die sich als Resultanten der ambivalent vorgetragenen Werkspuren (112) einstellen, kann man auch als ein "Spannungsgefüge" (113) deklarieren: Als Gegen- und Miteinander

negierter, in Abbildlichkeit gleichsam eingefrorener Stofflichkeit u n d als anschaulich vorgetragener dynamischer Stofflichkeit; als Gefüge also partiell anerkannter u n d partiell gebannter Stoffpotenz.

Im Rückblick auf das oben beschriebene Teilmoment des anschaulichen Charakters, nämlich auf die Zwiespältigkeit von eigentümlicher Belebtheit und eigentümlicher Fixierung und Verpanzerung der Figur, läßt sich dieser Eindruck auf dem Wege einer ersten Analyse des Werkstoffes und seiner Herrichtung erhärten!

8) Das Verhältnis von Oberfläche und Kern:
Die Fläche wird internalisiert

Die stationären Gebilde sind identisch mit jenen Stellen der David-Figur, die das beschriebene rauhfaserige, zerspellte Mikro-, und in größerem Zusammenhang das teigig gemuldetete und gebuckelte Makrorelief aufweisen. So verursachen denn auch die stationären Gebilde im Ganzen der Figur eine A u f w e r t u n g der Oberfläche. "Denn so, wie in der Natur die meßbare Flächenerstreckung einer Oberfläche bei gleichbleibendem Volumen eines Körpers zunimmt, je stärker die Oberfläche geworfen und gebrochen wird, so gewinnt eine Oberfläche in ihrem anschaulichen Charakter als Oberfläche, wenn sie geworfen und gebrochen wird." (114)

Nach G. Kaschnitz von Weinberg ist es Kennzeichen jeglicher statuarischer Gestaltung, mit den Kategorien "Kern" und "Oberfläche" zu operieren. "Kern"

ist dabei als "Massenkern", als unbewegter oder mehr oder weniger bewegter, mit Stofflichkeit gekoppelter und so mit der sinnlichen Äquivalenz der statisch-tektonischen Schwere aufgeladener Träger plastisch-voluminöser Massigkeit zu verstehen, der mit der Konsistenz eines äußeren Formenapparates korrespondiert.

"In engem Zusammenhang mit der Neigung, die Differenzierung der Form an die Peripherie der voluminösen Gestaltung zu verlegen und diese selbst in ihrem ungegliederten, massenhaften Charakter zu bewahren, steht das Bestreben, die Oberfläche zur empfindlichen Membrane von Ausdrucksformen zu entwickeln und sie ihrer Natur entsprechend als Element subtilster Naturwiedergabe zu verwenden, in der begreiflicherweise den optischen Effekten und Möglichkeiten die wichtigste Rolle zugemessen wird." (115)

Die "Oberfläche als Element und Sphäre der Form" kann so schalenartig bis hin zur maskierenden Panzerung den qualitativ grundsätzlich unterschiedenen Massenkern umhüllen, andererseits aber auch sich so mit diesem Massenkern verbinden und ihn durchdringen, daß ein kontinuierlich durchgeformtes, nicht auseinanderzuidividierendes Massenkern-Oberflächen-Kontinuum entsteht, wobei natürlich auch die mannigfaltigsten Übergänge zwischen diesen Grundverhaltensweisen möglich sind.

Welche Tendenzen in der Auseinandersetzung von Massenkern und Oberfläche lassen sich an der Münstermannschen David-Statuette aufzeigen?

Zunächst ist festzuhalten, daß jene Stellen der Figur, deren Werkspuren in der ästhetischen Endgestalt nahtlos aufgehen, durch scharfkantige, "metallisch"-gratige Formbegrenzungen charakterisiert sind. Die Dreidimensionalität dieser Partien vermittelt sich nicht als konzentrische Plastizität um einen virtuellen (also zwar stofflich nicht real, aber ideell gegebenen) Massenkern herum oder als die plastische Durchmodellierung eines solchen (stofflich existenten) Massenkerns selbst, sondern durch das Aneinanderstoßen sphärisch gekrümmter Flächen (woraus auch die Gratigkeit der Binnenformen - so vor allem der Schienbeine - resultiert). Dieses formende Verhalten negiert einen Massenkern. Es existiert keine Modulation eines "Kernstoffes", die raumverdrängende Körperlichkeit erzeugt. Vielmehr wird - im Anschaulichen - ein stoffentleerter, ein unsubstanzieller Raum nach außen hin von Formschalen umgrenzt.

Diesem Gestaltungsprinzip werden wir ähnlich bei der Bronzeplastik der Zeit wiederbegegnen und dort einer eingehenderen Erörterung unterziehen.

Mit völlig anderen Mitteln wird das gleiche Ergebnis, nämlich die Negation eines Massenkerns, in jenen Partien der Figur erzielt, die sich qua Werkspuren als stationäre Gebilde zu erkennen geben.

Sie besitzen in ihrer Feinstruktur Gefügequalitäten aus amorphen, in unregelmäßigen Konturen zerspellten und zerfaserten Oberflächen, und in ihrem Makrorelief,

will sagen, in ihrem Zusammengefaßtsein zu größeren Formsummen, Qualitäten teigigen Ineinanderübergehens. Gegenseitige Abgrenzungen sind unprägnant, in offenem Fluß und fließender Offenheit nach außen. Solche Abgrenzungen erweisen sich sozusagen als erstarrte, eingefrorene, eingeteigte, intendierte Grenzüberwindung bewegter Stofflichkeit; Grenzbildung und Grenzverwischung werden in eins gesetzt, indem separate Partien gleichzeitig als amorph-offene eine zur Ganzgeschlossenheit komplettierende Ergänzung anstreben.

Greifen wir zur Verdeutlichung die Gestaltung des D a v i d -Kopfes heraus:

Einzelne ikonisch definierbare Formelemente (Wangen, Brauen, Backenknochen usw.) sind weder als plastisch gestraffte, auf kürzestem Wege in sich verspannte Oberflächen moduliert, noch graphisch der Gesichtsmasse auf- und eingezeichnet. Bei ihrer Ausgestaltung schlägt Münstermann einen Mittelweg ein zwischen plastisch-gerundeter und flächig-linearer Durchbildung. Der Verwirklichung dieses Prinzips dienen die Werkspuren. Die Bahnen des Schnitzmessers linearisieren die Gesichtsmasse (solch Lineament als Flächenkategorie dient auch der reliefartigen Breitung des Gesichtsvolumens). Da das Schnitzmesser aber meist quer zu und entgegen der Wachstumsrichtung der Holzfasern geführt wird, zerspellen diese Linien und erzeugen jene raue und faserige Oberflächenstruktur, die wir als kennzeichnend für stationäre Gebilde bezeichnet haben. Gleichzeitig dienen sie der Gliederung und Abgrenzung gemuldeter und gebuckelter Formationen. Aufgrund ihres

"unexakten" Verlaufs grenzen sie jedoch konkave und konvexe Partien nicht als qualitativ-plastisch besondere ab, sondern vermitteln zwischen solchen Qualitäten mit medialer Stoffamorphität (116).

Betrachtet man einzelne Gebilde wie Augenbrauen, Wangen, Lippen usw. gesondert, so lassen sich diese nicht s o g l e i c h als konzise, ikonisch bestimmbare "Zeichen" werten, sondern als in und durch stofflich bewegte, in keiner bestimmten Raumörtlichkeit lokalisierte, Amorphität erzeugte und darauf stets zurückvermittelte "abstrakte" Formationen. Wegen ihrer amorph-offenen, ihrer "unexakten" Verlaufsgrenzen kontinuierieren sie sich jedoch stets zu benachbarten Formationen, und erst in der kontinuierlichen Zusammenschau aller Formationen erzeugt sich der Eindruck eines ikonisch bestimmbaren Ganzen: Augen, Nase, Mund, Knochen, Falten usw. eines Gesichtes. (Auch die in den Oberflächen-Unregelmäßigkeiten der stationären Gebilde gerinnende und über Formgrenzen diffundierende fassende Farbmaterie verstärkt den Eindruck amorpher fließender Kontinuität.)

Da die David-Figur weitgehendst aus stationären Gebilden aufgebaut ist, wird sie in ihrem Insgesamt von solcher Kontinuität, also von stofflich bewegter Amorphität, als medialem Grund durchwaltet.

Sie wird durchwaltet von einem Stofffluß, der formale, ikonisch bestimmbare Konkretionen als seine Emanate

deklariert, die stets wieder in ihn zurückvermittelt sind (117).

Mit diesem Stofffluß als medialem Grund ist freilich - um auf das Oberflächen-Kern-Verhältnis zurückzukommen - ein Auseinanderdividieren von Massenkern und peripherer Formverspannung größtenteils unmöglich geworden. Stattdessen entwickelt sich ein in fließenden Übergängen begriffenes Form-Volumen-Kontinuum, wobei räumlich organisierte Form eben als Emanat eines medialisierenden kontinuierlichen Stoffflusses erscheint. Damit können wir solcherart charakterisiertes Kontinuum als eine *I n t e g r a t i o n s s c h i c h t* auffassen.

"Integration - Prozeß der Bildung eines Systems höherer Ordnung aus relativ selbständigen Systemen niederer Ordnung (bzw. Elementen), wobei die das System konstituierenden Teilsysteme (Elemente) in wechselseitige Abhängigkeit treten, so daß ihre Selbständigkeit und Unabhängigkeit herabgesetzt wird ... Integration kann jedoch nicht nur auf dem Wege der Vereinigung von Systemen niederer zu Systemen höherer Ordnung erreicht werden, sondern auch durch Umgruppierung der Teilsysteme bzw. Elemente in einem schon vorhandenen System genau dann, wenn die neue Struktur des Systems zu erhöhter Abhängigkeit der Elemente oder Teilsysteme führt. Im Prozeß der Integration resultiert sowohl eine qualitativ neue Ganzheit als auch in Abhängigkeit von den neuartigen Relationen ein qualitativ neuartiges Verhalten der Elemente und Teilsysteme ...

Daraus folgt, daß der der Integration entgegengesetzte Prozeß nicht derjenige der Differenzierung ist. Integration ist immer mit Dedifferenzierung verbunden, da durch die neuen Relationen bestimmte, zwischen den Teilsystemen bestehende Unterschiede aufgehoben werden ..."

(118)

Unter solchen Prämissen können wir die Integrations-
schicht noch genauer fassen:

Von "Integration" läßt sich sprechen,

- da die "Selbständigkeit und Unabhängigkeit"
der integrierten Elemente - der figuralen und
ikonischen materiellen Zeichen - zurücktritt
hinter der Dominanz des Kontinuums;
- da daraus ein "qualitativ neuartiges Verhalten
der Elemente" resultiert, die ihre Darstellungs-
wertigkeit der Eigenwertigkeit des Kontinuums
integrieren;
- da eine "Dedifferenzierung" statthat zugunsten der
Kontinuation mittels unscharfer Grenzverläufe.

Von einer *s t o f f l i c h* charakterisierten
Integrations *s c h i c h t* können wir sprechen,

- da die Integration in einer flächig gebreiteten
Zone sich abspielt (119), ohne der reinen Zwei-
dimensionalität anheimzufallen: Es handelt sich
um eine *S c h i c h t*, weil durch die inte-
grierten Elemente auch deren Raumkörperlichkeit -
freilich stets an die Fläche vermittelt - inte-
griert wird; *F l ä c h e* wird von
der *R a u m k ö r p e r l i c h k e i t* als
B e z u g s m e d i u m *i n t e r n a l i s i e r t* !
(120)

Und Stofflichkeit kommt dadurch zum Tragen, daß die figuralen und ikonischen Elemente als stationäre Gebilde auf die sie durchwaltende Stofflichkeit verweisen, und daß somit die diese Elemente "aufhebende" (121) Integrationsschicht ebenfalls von solchem Stofffluß durchtränkt ist.

C) "Zerlegung" der Figur im Dienste der
internalisierten Fläche

Die David-Figur mutet nicht als eine von einem statuarieschen Massenkern her, als von einem zugrunde- und "dahinter"liegenden Willenszentrum her auf den Betrachter hin organisierte, sondern als eine, trotz plastischer Spannungen, immer wieder in die Integrationsschicht zurückvermittelte Gestaltwerdung an (122).

Auch an den Stellen, wo die Figur "auseinanderblättert" in einzelne Formschalen (123), entsteht keine schwellende, plastisch gespannte Formbildung, keine einen Massenkern umrauschende Bewegung. Die spröden Konturen der Formschalen tragen eine anorganisierende Tektonik an die Figur heran, indem sie in dominierender Konsonanz von Vertikalen und Horizontalen die dreidimensionale Gestalt planimetrisch durchmathematisieren.

Sie bringen eine Zergliederung der Figur in einzelne Kompartimente mit sich, die in ihrer relativen

Eigenwertigkeit die Gestalt als organische Einheit aufzulösen trachten. Es entsteht ein figurinternes Konturen- und Liniengerüst (verstärkt durch Licht-Schattenkontraste), welches die Figur bei aller Plastizität und räumlich verschraubten Bewegtheit in einen linearen Bezugsraster einspannt.

Damit konfrontiert uns die David-Statuette mit zwei grundsätzlichen Aktualisierungen eines Flächenbezuges: einem "formal-abstrakten" in diesem Bezugsraster und einem stofflich und räumlich durchtränkten in der Integrationsschicht. Beide Varianten des Flächenbezugs korrespondieren optisch miteinander. Die abstrakt gegebene und die in die Stofflichkeit der Integrationsschicht eingesenkte Fläche erweist sich als durchwaltendes Prinzip der David-Figur (124).

D) Chaos als Potenz - gebannte Potenz als Rückgriff auf Form

Die Phänomene der stationären Gebilde und der Integrationsschicht (Phänomene, deren grundlegende Bedeutung für die deutsche Plastik um 1600 ich im Verlauf der Arbeit herausstellen will) gilt es weiter auf ihr Wesentliches zu hinterfragen, um zum einen ihre mögliche Funktion als Wesenselemente der David-Figur zu überprüfen, und um zum anderen begriffliche Fixpunkte zu erarbeiten, die die phänomenale Vielfalt Münstermannscher Kunstwerke zu verbalen

Beschreibungseinheiten verdichten, welche im Rahmen eines großen analytischen Beziehungsgeflechtes ("d i e deutsche Plastik um 1600") als Arbeits-instrumentarium dienen können.

In den stationären Gebilden wird dynamisch bewegte Stofflichkeit als Potenz gesetzt. Formale Konkretionen zeigen sich als stets zurückvermittelte Emanate solchen Stoffflusses. Damit aber wird auch Chaos zur Potenz erhoben. Denn die bewegte Stofflichkeit ist nur a m o r p h anschaulich (in unserem Beispiel in der zerfaserten und zerspellten Struktur des Holzes) und sie ist keiner k o n k r e t e n , b e m e s s - b a r e n R a u m d i m e n s i o n zuzuweisen. Denn in der "Verwundung" des Werkstoffes (Schnitz-richtung entgegen und quer zu den Wachstumsrichtungen der Fasern) wird auch seine natürliche Erscheinung und damit seine Identifizierbarkeit zerstört: Das Mikrorelief der stationären Gebilde kann nicht mehr als Holz-,Steinstruktur usw., sondern muß als "pure" Stoffstruktur und -dynamik, als das korpuskulare Beieinander erstmals aus dem ungeformten Chaos zusammenengewachsener Partikel beschrieben werden (125).

Und zum anderen findet dieser Prozeß des "concrescere" (126) nicht in geometrisch festlegbarer Örtlichkeit statt, da es keine ausgezeichneten Fixpunkte, kein klar gesondertes Vor und Dahinter, keine Orientation gibt.

Dies impliziert eine von der Stofflichkeit ausgehende "Unschärfe", die der Begriff "Chaos als Potenz"

abdecken soll. "Als Potenz" deshalb, weil sich derartige "Chaotik" nicht nur als wirkmächtig für den Aufbau des Kunstwerks selbst, sondern auch für die Ein-Stellung des Betrachters erweisen wird.

Wir haben bislang die David-Figur immer als selbstständiges Einzelobjekt behandelt und sie deshalb von einem adäquaten, d.h. relativ nachsichtigen Betrachterstandpunkt aus beschrieben, ohne zu berücksichtigen, daß sie ursprünglich in ein Altarganzes einbezogen war.

Das Ensemble eines großen Schnitzaltars erfordert jedoch einen weitsichtigen Betrachterstandpunkt. Bedenkt man daneben das kleine Format und den Detailreichtum der ehemals in einen solchen Altaraufbau einbezogenen David-Statuette, so war offensichtlich auch Nahsicht als Rezeptionsdistanz konzipiert. In diesem intendierten Wechsel des Betrachterstandpunktes wird das den stationären Gebilden implizite Chaos unterschiedlich valent.

Die Signale, die von den stationären Gebilden ausgehen, sind aus der Nähe "chaotisch" und "fließend": Sie sind gleichsam in Fluß geraten und vom Betrachter nur noch in Annäherungswerten erfahrbar. Der Rezipient muß seine Wahrnehmung diesem Fluß adaptieren. Durch die oben beschriebene Tendenz der stationären Gebilde zur komplementären Ergänzung rufen sie aber selbst den Drang zum Überblick und damit zur Distanz hervor.

Hier "entzerren" sich dann die stationären Gebilde zu selbständigen ikonischen Zeichen, zu einer Fülle von Einzelgebilden, die in einem h o r r o r v a c u i die Figur überziehen.

Die distanzierte Fixation der bewegten stationären Gebilde zu zuständlicher Konkretheit beinhaltet demnach eine Bannung, ein "künstliches" Zur-Ruhe-Bringen der zugrundeliegenden Stofflichkeit und Stoffdynamik. Aber auch eine Bannung des chaotisch Verfließenden zugunsten formaler Klarheit. Ein in der Anschauung irrelevant gewordener stofflich-chaotischer Träger wird jetzt - und nur jetzt - zum rein passiven Ermöglichungsgrund einer den Eindruck dominierenden Formensumme. Stofflichkeit verbleibt freilich nicht in der reinen Passivität des Ermöglichungsgrundes. Denn bei zunehmender Rezeptionsdistanz beginnt die Phänomenalität der Werkstoffe (Farbigkeit, Kontrastwirkung, Verhältnis zum Licht usw.) wiederum das Formalgefüge zu beherrschen. Um letzteres über der Werkstoffphänomenalität "sehen" zu können, muß sich der Betrachter erneut dem Objekt nähern, wobei er "auf diesem Weg" ein weiteresmal der Wirkung von Stoff - Chaos - Potenz unterliegt (127).

In dem intendierten Wechsel des Betrachterstandpunktes von Nah- zu Weitsicht und umgekehrt ist jedoch e i n e Position die bevorzugte:

Jene nämlich, in der die I n t e g r a t i o n s - s c h i c h t s i n n l i c h e r f a h r b a r w i r d (in etwa die Mitte zwischen Nah- und Weitsicht). Denn in der Integrationsschicht fallen

chaotische Formdifferenzierung und raumörtliche Unbestimmtheit, sowie formale Differenzierung (die Konkretionen aus dem Chaos heraus) und bestimmte Raumbörperlichkeit in eins. Hier ist die Zone, wo die Dialektik von Nah- und Weitsicht umschlägt in eine Synthese, deren genauere Bestimmung wir später zu leisten haben.

E) Der Figur wird Bewegung "angetan"

Der "Potenz des Chaos" ist in unseren Augen auch ein weiteres Charakteristikum der David-Statuette zuzuschreiben: Dem Leib der Figur ist Bewegung "a n g e t a n". (128)

Dies rührt daher, daß die Gestalt nicht aus einem Willenszentrum - anschaulich gemacht in einem plastisch durchgeformten Massenkern - heraus agiert. Stattdessen handelt sie aus einer Bewegung heraus, die die Stofflichkeit der stationären Gebilde und der aus ihnen zusammengesetzten Integrationsschicht durchströmt; eine Bewegung, die als "angetane" auch die in diese Schicht eingebundenen Figurationen ergreift. Trotz expressiver Drehung und Streckung der Gestalt, durch die sie sich eigenwirksam behaupten will, ist sie doch letzten Endes "existenziell" auf die dynamisch aktivierte Integrationsschicht bezogen - die sie als Konstituens in sich aufgenommen hat (129).

Die "Beweglichkeit" der Statuette unterliegt auch im Akt der Wahrnehmung der eben skizzierten Dialektik von potentem (Stoff-) Chaos und gebannter Potenz. Adaptiert sich der Blick des Rezipienten einer statischen Fixierung der Figur, so erfaßt er sie zwar in ihrer figuralen Eigenwertigkeit. Zugleich entreißt er sie in einem gewaltsam bannenden Akt dem zugrundeliegenden " *πάντα ῥεῖ* ", er kristallisiert sie aus dem zugrundeliegenden chaotischen Stofffluß heraus. Eine eigentümliche Erstarrung der Figur ist das Ergebnis.

Adaptiert sich der Betrachterblick jedoch dieser chaotischen Potenz, so verliert sich die kristallinische Starre der Figur zugunsten ihrer Ineinssetzung mit der Stoffdynamik der stationären Gebilde und der von ihnen mitgeschaffenen Integrationsschicht.

Je nach Ein-Stellung des Rezipienten konstituiert sich Figur in formal erstarrter Eigenwertigkeit oder als Integrationselement einer prädominanten Stofflichkeit und Stoffenergetik.

Chaos als Potenz und gebannte Potenz als Evokation von (mehr oder weniger erstarrten) Formen - erneut haben wir damit unter dem Aspekt der Werkstoffherrschaft Indizien für die Zwiespältigkeit als Wesensausdruck deutscher manieristischer Plastik um 1600 gewonnen!

2. Der Altar von Hohenkirchen:

Ein mikrokosmischer Makrokosmos

(Abb. 2)

Der um 1620 entstandene Hohenkirchener Altar (130) stellt eine typisch manieristische Variante des um 1600 in Deutschland üblichen Retabelaltars dar, wobei sich Formgedanken der Renaissance, der Spätgotik, aber auch des frühen Barock eigentümlich durchdringen. Die Grundform des zeitgenössischen Retabels - wie sie exemplarisch etwa vom Hochaltar der Jesuitenkirche St. Michael in München (133) vorgeprägt wurde - war der antikisierende eintorige Triumphbogen, der in den Architekturtraktaten seit der Renaissance verbreitet wurde: Dieser Triumphbogen umfaßt das mit Mitteln der Plastik oder der Malerei wiedergegebene Hauptbild des Altars; flankiert wird die Arkade des Triumphbogens von Säulen auf hohen Postamenten; auf den Säulen ruht das Gebälk auf, über dem sich - als transformierte Attika - ein giebelartiger Altarauszug mit weiteren plastischen oder gemalten Darstellungen erhebt.

Beim Hohenkirchener Altar haben wir ein dreigeschoßiges Retabel vor uns. Der klassische Triumphbogen ist zwar in Rudimenten vorhanden, aber in bezeichnender Weise verändert und in ein differenziertes formales Beziehungsgeflecht eingebunden. Um diese Gestaltungsvorgänge besser nachvollziehen zu können, muß jedoch die gesamte Altarfront bis zum Gebälk des zweiten Geschoßes beschrieben werden.

Über einer relativ hohen Predella mit "Eckkrisaliten" erhebt sich ein hochrechteckiges "Gerüst" aus architektonischen Elementen. Dabei bilden die Eckkrisalite der Predella das Postament für zwei Säulen, auf deren Kapitellen ein mehrfach fasciiertes und mit Zahnschnitt verziertes Gebälk aufruh.

Dieses architektonische Gliedersystem wird nun "durchschossen" von einer querrechteckigen "Schautafel". Diese besteht aus sechs, durch Balustersäulen voneinander getrennten Vertikalfeldern, von denen jeweils die beiden äußeren wie die Flügel eines gotischen Wandelaltars über die seitliche Begrenzung der Altarfront hinausragen. Die restlichen zwei Vertikalfelder liegen im Inneren des oben angesprochenen Hochrechtecks und flankieren jene Form, die man als Rudiment eines klassischen Triumphbogens bezeichnen kann.

Dieses Rudiment konstituiert sich folgendermaßen:

Die inneren Vertikalfelder sind - so wie auch die übrigen - oben von einer Gesimsleiste und seitlich von einer Balustersäule begrenzt. Auf den Balustersäulen ruht dann ein korb-bogenähnliches, mit einer Art Kyma verziertes Gebilde auf. Insgesamt entsteht dadurch die Assoziation an ein Palladiomotiv: hochrechteckiges Wandfeld - Säule - Bogen - Säule - hochrechteckiges Wandfeld.

Die Öffnung des Palladiomotivs gibt den Blick frei in einen Architekturinnenraum, der die ganze Tiefe des Altarkastens einnimmt, mit einer geschnitzten Abendmahlszene im Sinne frühbarocker Gestaltungsweise krippenartig erfüllt ist und zur Chorapsis hin einen offenen, nur

durch eine Säulenarkatur begrenzten Abschluß aufweist.

Das Palladiomotiv besitzt demnach drei Aufgaben:

- die Funktion einer Auszeichnung der Abendmahlsdarstellung durch das Würdemotiv des Bogens;
- eine Rahmenfunktion für die dargestellte Szene, welche dadurch, zusätzlich zu ihrer tiefenräumlichen Anordnung, von den übrigen Darstellungen der quereckigen Bildwand (übermalte Reliefbilder und in Nischen eingestellte Statuen) besonders wird;
- allein diese Rahmenfunktion verklammert schon die tiefenräumliche Szene mit einer Bildkategorie, der Fläche, wirft gleichsam den Tiefenraum zurück in die Zweidimensionalität (132). Durch das Palladiomotiv wird dieser Tiefenraum aber noch zusätzlich an die Vertikalfelder der Schautafel optisch gekoppelt und damit erneut intensiven Flächenprinzipien integriert.

Der voranstehend geschilderte Vorgang wird weiterhin gesteigert dadurch, daß das Palladiomotiv und die sich hinter ihm eröffnende tiefenräumliche Szene von dem hochrechteckigen Architekturgerüst aus Säulen und Gebälk gerahmt ist. Damit wird das Bogenmotiv und der sich auf tuende Tiefenraum flächenfüllender "Bildinhalt" eines architektonischen Rahmensystems.

Über dem Gebälk des zweiten Geschoßes ragt der Altarauszug in Form einer Ädikula auf mit flankierenden Säulen, einem Gebälktorso und einem geschweiften Sprenggiebel. Die Ädikula, die von drei fialenförmigen Aufsätzen bekrönt ist, umschließt eine Arkade, welche zur Apsis hin offen ist, und vor der auf konvex ausschwingender Basis eine Kreuzigungsgruppe freiplastisch aufgestellt ist.

So stellt der Hohenkirchner Altar in seinem Aufbau ein Geflecht von architektonisch-plastischen, tiefenräumlichen und flächig-bildhaften Elementen dar. Und auch in den integrierten Bildnereien zeigt sich eine Abstufung vom Flächigen zum Dreidimensionalen: Vom flachen bemalten Reliefbild mit Assoziation an Tafelgemälde (in den äußersten Vertikalfeldern) über ein ausgeprägtes Relief (in der Hirtenanbetung der Predella) hin zu Nischenfiguren (in den inneren Vertikalfeldern) und zu freiplastischen Statuen (Abendmahl und Kreuzigungsszene).

Das relativ breite Mittelfeld schiebt den Altar optisch zu den Seiten hin auseinander. Dieses atektonische Zerdehntwerden wird durch die verhältnismäßig gedrückten Abmessungen des Chorraums noch unterstützt, bis in dessen Gewölbe das Retabel vorstößt, um hier in seinem Höhendrang zur Ausdehnung in der Breite "umgelenkt" zu werden. Das Auseinanderdriften des Altars, welches nur unter Anstrengungen vom architektonischen Gerüst gebändigt ist, wird vor allem auch unterstrichen von den zerrissenen, nach allen Seiten "ausufernden"

Konturen. Mit Fug und Recht kann man eine Beschreibung, die L. Bruhns auf den Aschaffenburg Altar des Hans Juncker angewandt hat, gleichlautend auf das Hohenkirchner Retabel ummünzen:

"Das Grenzenlose wird nicht nur in der Höhe, sondern auch in der Breite gesucht und doch nirgends gefunden, weil erstens das architektonische Gerüst doch zu stark ist, um nicht das Äußerste zu verhindern, zu sehr Sohn der Renaissance, um nicht an Grenzen und Festigkeit zu mahnen - und weil zweitens die Bewegung mit viel zu viel Schwere behaftet ist, der male-
rische Staat viel zu sehr aus plastischen Bürgern besteht ... Im Profil betrachtet, schiebt sich der Altar zu mindestens einem Dutzend Ebenen auseinander ... Der Abstand zwischen den einzelnen Stufen ist einerseits so gering, daß die vielen kubischen Summanden als Summe schließlich doch viel weniger einen Körper als eine von Licht und Schatten überspielte Fläche ergeben; andererseits aber doch wieder groß genug, um diese Fläche nicht zur Ruhe kommen zu lassen, sondern die vielen einzelnen Figuren aus ihr heraus ins plastische Freileben hineinzudrängen."
(133)

Zum materiellen Bestand des Altars liegt nach einer am 16. Juni 1967 abgeschlossenen Restaurierung inzwischen ein genauer Befund vor.

Das Hohenkirchner Retabel ist aus dem im norddeutschen Bereich gebräuchlichen Eichenholz gekistlert und geschnitzt. Auf die Materialeigenschaften dieser Holzart sind wir bereits anläßlich der D a v i d - Figur eingegangen. Durch eine spezifische Fassung werden diese Materialqualitäten im Sinne einer Materialillusion

teilweise transformiert. Diese Fassung (134) ist gekennzeichnet durch eine Gesamthaltung, die "auf Alabasterwirkung (in den Figuren der Abendmahlsszene - N.W.) mit waagrecht gelagerten Ebenholzbändern als Gerüst kontrastreich 'marmorierter' Stützsäulen (in caput mortuum)" abzielt (135).

Daneben sind viele ornamentale (Juwelen- und Diamantenornamentik, Maskarons) und figurale Partien (Gewänder der Relieffiguren in der Predella beispielsweise) des Retabels in Lüstertechnik hauptsächlich rot und grün gefaßt, wobei Blattgold und -silber als dünne, durchscheinende Unterlage verwendet wurden (136).

Der anschauliche Charakter: Erneut Zwiespältigkeit

In einem ersten Erleben des Altars formieren sich Eindrücke wie Monumentalität, tektonische Statik, architektonische Wucht und Klarheit -

aber auch Kleinteiligkeit, Minitaturhaftigkeit im Detail, horror vacui, "Unabgeschlossenheit" des architektonischen Systems in Folge eines "zerfransten", "ausufernden" Gesamtumrisses (137), Unklarheit in der vielfältigen Verzahnung stereotomischer und flächenhafter Elemente, Unklarheit im Wechsel von Raumkategorien, Unklarheit auch im Farb- und Lichtmuster durch das rasche Alternieren heller und dunkler, metallisch glänzender (Gold-, Silberlüster, aber auch die Ebenholzwirkung: Ebenholz erzeugt aufgrund seiner Dichte eine ähnliche Glanzwirkung wie poliertes Erz) und

verdämmernd schimmernder (die Alabasterwirkung) Partien.

Insgesamt dominiert der Eindruck von Ruhe u n d Unruhe, von Geschlossenheit u n d Unabgeschlossenheit, von Gleichwertigkeit des Zwei- u n d Dreidimensionalen, von Großförmigkeit u n d Miniaturhaftigkeit, von tektonischer Wucht u n d dekorativer Zierlichkeit.

Ebenso wie bei der D a v i d - Figur herrscht also auch hier bei einem ersten Erfassen das Zweispältige als phänomenale Grundkategorie vor!

Strukturelle Eigenschaften (138)

A) Durchwaltende Stofflichkeit und Fläche

Wir hatten die an der D a v i d - Figur nachgewiesene Integrationsschicht definiert als Form - Volumen - Kontinuum mit Stoff- und Chaos-Potenzen als medialem Grund. Von einer Schicht sprachen wir, weil Plastizität stets zur internalisierten Fläche vermittelt wird, und weil Fläche stets Plastizität emaniiert, also ein Fluktuationsprozeß zwischen Fläche und Plastizität in Gang gesetzt ist. Die figuralen und ikonischen Zeichen sind dieser Fluktuation integriert.

Greifen wir einzelne Figuren des Hohenkirchner Altars heraus - etwa die Personen der Abendmahlsszene (Abb. 3) -, die nicht unmittelbar einem architektonischen

Träger verhaftet sind, so zeigen sich an ihnen dieselben Gestaltungsprinzipien wie bei der David-Figur: Sie haben die Integrationsschicht zur "Oberfläche". Diese Integrationsschicht vermittelt dann auch von Figur zu Figur, sogar über trennende Zwischenräume hinweg. Sie überwindet solche Hohlräume in Beziehungssprüngen.

Wiederum bleibt es der Adaption des Betrachterauges überlassen, in einer bannenden Fixierung dieser Bewegungstendenz einzelne Figuren als eigenwertige, gleichsam erstarrte Momente herauszusondern, oder aber sie, in Einstellung auf die Beziehungssprünge, als Teile der Integrationsschicht zu begreifen.

Dominiert letztere Rezeptionsvariante (und dies ist aus mittlerer Distanz der Fall), so erweist sich das Hohenkirchner Retabel als ein in optischen Beziehungssprüngen hergestelltes Geflecht aus Elementen der Integrationsschicht. Ein Geflecht, das zwar immer wieder unterbrochen wird von Zwischenräumen und Formen, welche nicht als stationäre Gebilde verwirklicht sind (139) und damit einer Einbeziehung in die Integrationsschicht enthoben werden, ein Geflecht, welches aber im großen und ganzen als obwaltendes faktisches und optisches Prinzip relevant bleibt!

Die Relevanz der Integrationsschicht zeigt sich jedoch zusätzlich auch (natürlich wiederum nur aus mittlerer Distanz) in anderer Art und Weise.

Sie durchwaltet die Schauwand des Retabels nicht nur in optischen Sprüngen von Einzelfiguration zu Einzelfiguration, sondern sie durchsetzt die tragende Schauwand selbst mit ihrer Existenz.

Ein Großteil der architektonischen Elemente, aus denen sich die Altarfront zusammensetzt, präsentiert eine gewisse teigig-amorphe Stofflichkeit - man vergleiche dazu etwa das "Auseinandergären" der Balustersäulen, das verfließend Unförmige ihrer Volutenkonsolen u.ä. (140). Schwellende, um einen Kern herum getriebene Plastizität wird weitgehend negiert zugunsten eines teigigen Auseinandertreibens in die Fläche.

Hinzu kommt die gemalte, rotbraune Marmorierung, in der weite Teile der Retabelfläche und die vorgestellten Säulen gefaßt sind. Hier wird illusioniert, was in den stationären Gebilden real gegeben ist: von bewegter Stofflichkeit erfülltes Chaos, welches formemanativ wirksam ist, als medialer Grund, aus dem heraus und in den zurück Raumkörperlichkeit vermittelt wird. Anschaulich ist dies in den Flecken und Äderungen des vorgetäuschten Marmors. Diese "halten" sich als "abstrakte" Stoff-Kon-kretionen in unbestimmten (chaotischen), stets aber auf die Fläche bezogenen Raumgründen auf und signalisieren zugleich in ihrer dynamischen Strukturiertheit Stoffenergetik. Aus solchem als Potenz gesetztem Chaos tauchen dann von ihm affizierte (da ebenfalls marmoriert) oder in Art stationärer Gebilde gestaltete Formationen als Emanate auf.

Diese mehr oder weniger latente "chaotische Unförmigkeit" oder vorgetäuschte "Stoffchaotik" der architektonischen Trägerelemente affiziert auch die ihnen unmittelbar verbundenen Figurationen. Am klarsten zeigt sich das Phänomen beispielsweise an den Maskarons, die zum einen in amorphen Übergängen aus dem tragenden Grund herauszufließen, zum anderen wie durch das Ein-drücken eines Modells in eine teigige Masse gebildet scheinen. (Abb. 4 und 5)

Die Integrationsschicht zeigt sich auch hier in Hohenkirchen als allgegenwärtiges Spielfeld stationärer Gebilde, die auf durchwaltenden Stofffluß verweisen.

Durch die bildmäßige Rahmung weiter Teile des Retabels, wie wir sie oben beschrieben haben, werden zudem all jene Gefügeelemente des Altars, die sich gegen eine Einbeziehung in die Integrationsschicht sperren (Tiefenraum; Formationen, die keine stationären Gebilde darstellen), mit der Fläche verklammert. Derartige Zweidimensionalität korrespondiert aber mit der in der Integrationsschicht "aufgehobenen" Fläche!

B) Das Verhältnis von Figur und Grund: Ambivalente Perspektivik

"Grund" ist ein optisches Bezugssystem, dem gegenüber Figurationen sich als "Muster" aussondern und als derartig

besondere wesensmäßig vom Grund unterscheiden. Diese Konfigurationen treten dann zu dem Insgesamt eines "Bildmusters" zusammen. "Bildmuster" ist die Zustandsbeschreibung jenes Phänomens, das O. Pächt (141) aus der "Doppelwertigkeit projektiver Formen" herleitet, d.h. aus der Tatsache, daß in jeder P r o j e k t i o n eines Gegenstandes (Figur) auf einen Grund ein "Raumillusionswert" und ein reiner "Flächenwert" ("Silhouettenfiguren" als Muster) enthalten sind.

Vor dem Hohenkirchner Retabel stellen sich somit die Fragen: Wie ist die Figur-Grund-Relation zu charakterisieren? Wie ist das "Bildmuster" beschaffen? Und welche Rolle spielt die Integrationsschicht dabei?

Wie oben dargelegt, durchwaltet die Integrations-schicht den ganzen Altar. Diese Schicht hat Flächenbezug in sich gespeichert und korrespondiert zusätzlich einem abstrakt-formal erstellten Flächenraster. Fläche als kategoriales Teilprinzip des gegebenen Kunstwerkes wird aber von "Einbruchstellen", von "Raumlöchern": vor allem der freiräumlichen Abendmahlsdarstellung im Mittelteil und der Kreuzigungsszene im Auszug des Altars intermittiert.

Von diesen beiden Stellen zunächst einmal abgesehen (142), fungiert die Integrationsschicht als G r u n d für eine Überfülle plastischer Konfigurationen. In ihrer Phänomenalität deklarieren sich diese "Muster" aber als stationäre Gebilde, die anschaulich aus der

Spannung von Formkonstanz und der Variabilität unablässig sie durchwandernden Stoffes leben. Die Ganzheitskonstanz macht diese Gebilde zu Mustern vor wesensmäßig geschiedenem Grund, der intendierte Stofffluß jedoch, auch wenn dieser immer wieder optisch "erstarrt", macht sie zu Emanaten der Integrationsschicht. Der Grund, die Integrationsschicht, ist damit als eine optische Fluktuationszone gekennzeichnet, die emanativ wirksam ist, indem zur Konkretion erstarrtes Fließen raumkörperliche Muster erzeugt. Damit aber wird durchgängiger Wandel zum Prinzip. Morphologische Ganze erweisen sich als Emanate des stofflich-chaotischen Grundes, Emanate, die diesen Grund ihrerseits dann erst in seiner Grund-Qualität konstituieren. Zwischen beiden Positionen ist ein ständiger Wechsel möglich: Ein zweifelsfrei sich ergebendes "Bildmuster" aus "Silhouettenfiguren" markiert Formgrenzen. Diese Formen sind zugleich aber stationäre Gebilde, deren impliziter "Stoffwechsel" sie als Konkretionen und Emanate des stofflichen Ermöglichungsgrundes (innerhalb der Integrationsschicht) ausweist.

Diese Aussage ist gültig für jene Gebilde, die als soseiende mit dem substantiellen Grund in Verbindung treten (143). Wie ist es aber um die eigentlich projektiven Formen, d.h. um die in ihrem Projektionswert imaginierten Gebilde beschaffen?

Betrachten wir daraufhin etwa die Hohenkirchener Altarpredella mit der geschnitzten Reliefdarstellung der Hirtenanbetung (Abb. 6): Die in extremem Flachrelief gehaltenen architekturabbildenden Elemente

stellen solche projektiven Formen par excellence dar. Neben ihrer flächenwertigen Funktion bergen sie starke Raumillusionswerte, indem sie linear-perspektivisch projiziert erscheinen. Diese Perspektivik erweist sich aber als *d e r m a ß e n ü b e r s t e i g e r t*, in überstürzten Fluchtungen einer Tiefenräumlichkeit zustrebend, daß daraus ein folgenreicher Umschlag resultiert: Der Raumillusionswert kippt jäh wieder zurück in die Fläche und wird somit verstärkt eingeborgen in die flächenmäßig gebreitete, stofflich charakterisierte Integrationsschicht. Die Grenzen zwischen Flächenwert und Raumillusionswert sind fließend geworden, das Resultat ist ein Spannungsgefüge zwischen beiden Komponenten, welches ständige optische Permutabilität impliziert. Raumillusion kehrt stets in die internalisierte Fläche der Integrationsschicht "zurück", diese Schicht sucht sich ständig zu realer oder zu illusionärer Räumlichkeit auszuweiten (144).

Alle bisher untersuchten Phänomene stellen sich bei nah- bis mittelsichtigem Betrachterstandpunkt ein, der durch die Vielzahl kleinteiliger Gebilde am Altar *a u c h* gefordert ist. Durch die Ausmaße (145) des Altarganzen ist aber *e b e n s o s e h r* ein weitsichtiger Betrachterstandpunkt intendiert. Bei solch distanzierterem Standort zeigt sich dann ein deutlich geschiedenes Muster-Grund-Verhältnis: Die stationären Gebilde werden unanschaulich, da die spezifischen Werkspuren aus der Entfernung optisch irrelevant werden, da die farbige und lüstrierte Fassung

intensiver die Werkspuren "kaschiert", da die Überstürzte und mittels "Umsturz" zur Flächenbindung rückkippende Perspektive sich mehr und mehr zu klarer Raumerstreckung entzerrt, da die figuralen und architektonischen Großformen als Gliederungselemente des Altares, d.h. als eigenwertige Sonderformen und nicht mehr als Emanate der Integrationsschicht anschaulich dominieren, und da deren Stoffvariabilität hinter der Formkonstanz weitgehend zurücktritt.

C) Farbe und Licht: Transzendierte Stofflichkeit
und verstofflichte Transzendenz

Am Hohenkirchner Altar ist die ursprüngliche Fassung nach Originalbefunden rekonstruiert. Zusätzliche Anhaltspunkte zur Farb (und damit auch Licht)struktur des Retabels können außerdem jene Objekte Münstermanns liefern, die ihre originale Farbgebung bewahrt haben.

"Wie sehr aber eine manieristisch-wirklichkeitsferne und irrationale Grundstimmung den Farbenklang letztlich beherrschte, davon vermögen die ... Oldenburger Statuetten, sowie (Teile des) Rotenburger Orgelprospekts ... einen Begriff zu geben. Geradezu magisch scheint bei diesem das transparent Übermalte oder auch rein aufblitzende Gold hier und dort aufgefunktelt oder auch nur geheimnisvoll schillernd irisiert zu haben. Daneben betonten insbesondere die dunkleren und schweren Töne der menschlichen Figuren, der Fruchtgehänge usw. das 'Unwirkliche' der Gesamterscheinung." (146)

Auch in Hohenkirchen wird die Typik einer Koloristik deutlich, in welcher dunkle, "erdenschwere" und darstellungswertige Farben (vor allem die schwarz bemalten und rotbraun marmorierten Holzteile) mit jener, von W. Schöne (147) für die Malerei des Manierismus als bezeichnend herausgestellten "Auszehrung der Bildfarben", einer "mindernatürlichen" oder gar "gegennatürlichen" Farbigkeit, mit einer stark eigenwertigen, meist zum Weiß gebrochenen Farbigkeit kontrastieren. (Ein Effekt, der in Hohenkirchen hauptsächlich durch die Metallunterlagen der Lüstrierung oder durch die Fassung auf "Alabasterart" erzielt wird; zwischen dem Kontrast von Hell und Dunkel vermittelt das schimmernd lüstrierte Rot und Grün der Ornamentik, der Maskarons usw.)

W. Schöne stellt des weiteren eine in der Malerei des 15. Jahrhunderts beginnende, Anfang des 16. Jahrhunderts voll ausgebildete und bis ins 18. Jahrhundert reichende Entwicklung heraus, in der "die Farbe als eine an ihre Farbmaterie gebundene ...", als "aus Materie bestehende" erscheint (148). Finden wir solchen Sachverhalt auch am Hohenkirchner Retabel?

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß die häufig vorgezeigten Werkspuren, die bearbeitungstechnischen "Unregelmäßigkeiten" der stationären Gebilde, die ja auch den Hohenkirchner Altar dominieren, durch eine darübergelegte Farbschicht nicht zu einer kohärenten Oberflächenhaut zusammengebunden werden können. Das Mikrorelief der Objekte, welches sich weitgehend in Zerfaserungen und Grobkörnigkeiten ausartikuliert,

verhindert eine kohärente Farbdichte. Stattdessen wird die Farbmaterie durch die Unregelmäßigkeiten der Trägeroberfläche (der Integrationsschicht) selber in unregelmäßig gewichtete Partikelchen zerteilt, in kolloidalen Zustand gebracht. Die kolloidale Zerteilung ist jedoch, nach den Worten H. Sedlmayrs, "jener Zustand der Materie, an den die Farben recht eigentlich gebunden erscheinen ... der Kolloid ist in steter Wandlung begriffen." (149)

Fürs erste können wir aus solchen Farbphänomenen folgende Aufschlüsse gewinnen:

- Die Farbe fügt sich dem Mikrorelief einer weitgehend unruhig strukturierten Oberfläche. Ihre daraus resultierende kolloidale Verteilung deklariert sie als "aus Materie" - sagen wir zunächst Stofflichkeit - bestehend.
- Diese (kolloidale) Stofflichkeit ist "in steter Wandlung begriffen".
- Aus den beiden voranstehenden Punkten läßt sich ein Analogieschluß herstellen zu den stationären Gebilden.
- Dies umsomehr, weil wir bei jener Art von Farbgestaltung die Farbe nicht nur als Sender stofflicher Signale, sondern auch als Sender anerkannter und gebannter Stoff- und Chaospotenzen ansprechen können. Denn ihre Verweisungsfunktion auf Stofflich-

keit qua kolloidaler Phänomenalität ist vom Betrachtenderstandpunkt abhängig, d.h. einer raumzeitlichen Quantisierung des Rezeptionsvorganges unterstellt. Die Variabilität des Rezeptionsaktes subordiniert bei nahsichtiger Position die sinnliche Erscheinungsweise der Farbe der sinnlichen Erscheinung ihrer eigenen Stofflichkeit, bei weit-sichtiger Position die Farbstofflichkeit der rein optischen Farbgegebenheit.

Der Farbgebrauch Münstermanns ist nun des weiteren gekennzeichnet durch die Verwendung von Gold und Silber, sei es im Oberflächenauftrag, sei es in übermalter Unterlegung (150). Gold und Silber nehmen in jedem Farbzusammenhang eine Sonderstellung ein, indem sie Farbigkeit mit Licht und Glanz in ausgeprägteste Weise tingieren. Sie gehören zu den Werkstoffen der Kunst, bei denen Stofflichkeit und Licht zu einer "Lichtmaterie" (151) vermählt werden.

Vor dem Hohenkirchner Altar fällt auf, daß diese Gold- und Silber-, d.h. "Lichtfassung" häufig überlagert wird von einer farbigen Schicht, die in ihrem materiell-kolloidalen Farbcharakter dem Phänomen des "Lichten" kontradiktorisch entgegensteht.

Dies unterstreicht aber jene anschauliche Zwiespältigkeit, die wir als Wesensausdruck unserer Untersuchungsgegenstände bereits kennenlernten: eine Zwiespältigkeit demnach auch in der Farb- und Lichtwirkung, wobei

durchschimmernder Gold- oder Silberglanz den deckenden Farben transzendierende Lichthaltigkeit verleiht, und andererseits Lichtschimmer durch farbmaterielle Deckung verstofflicht wird. (Vgl. dazu auch den Abschnitt "Werkstoffphänomenalität" in Kap. I)

An dieser Stelle drängen sich jene Sätze auf, die H. Sedlmayr in seinem wichtigen Aufsatz über "Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen" geäußert hat (152): "Das reine Licht 'informiert' die Materie. In dem Maße, wie es sie durchdringt, wird die Materie lichthaft und unbegrenzt ausdehnungsfähig, in dem Maße werden alle Körper feiner, leichter, subtil einfacher, glänzender; in dem Maße dagegen, in dem die Materie sich dem Licht widersetzt, mindert sich die Ausdehnungsfähigkeit, die Beweglichkeit des Lichtes, werden die Körper undurchlässiger, dichter, schwerer, begrenzter und zusammengesetzter, dunkler."

Ziehen wir für die Arbeiten Münstermanns aus diesen Erkenntnissen zunächst nur folgende Schlüsse:

Die Materie, wofür ich momentan immer noch den Ausdruck "Stofflichkeit" setzen möchte, wird von Licht durchdrungen, Stoff wird lichthaft transzendiert.

Dieses Licht ist aber (auch) in die Tiefe gebannt, indem es von Stofflichkeit (Farbpartikeln) überlagert wird, Licht wird verstofflicht. Damit ist Stofflichkeit von Licht durchwaltet, welches in die Tiefe dieser Stofflichkeit integriert ist.

Welche Rolle spielt neben solchen "Lichtmaterien" das Außenlicht?

Sowohl durch sein Makro- als auch sein Mikrorelief stellt sich der Hohenkirchner Altar in ganz spezifischem Modus dem umgebenden und auftreffenden Außenlicht.

In der Erfassung seines Makroreliefs ist der Altar von einem (relativ) weitsichtigen Betrachterstandpunkt abhängig. Eine derartige Position impliziert *sub specie lucis* folgendes:

- Das Makrorelief provoziert einen ausgeprägten Licht-Schattenraster auf die Altarfront. Dieser Raster unterstützt das bereits konstatierte, aus der Weitsicht sich ergebende, klar gesonderte Grundmuster-Verhältnis, welches sich den in der Nahsicht valenten stationären Gebilden optisch widersetzt.
- Durch die aus der Weitsicht als dominant empfundenen "Raumlöcher" (freiplastische Abendmahls- und Kreuzigungsdarstellung) wird nicht nur der Freiraum (Betrachterraum) in den Kunstraum (objektinternen Raum) einbezogen, sondern es wird auch das Kunstwerk einem zweifachen Lichteinfall ausgesetzt: von "vorne", vom Betrachterraum her, und von "hinten", von den Chorfenstern her. Das Hohenkirchner Retabel wird mit einer "diaphanen Struktur" (153) durchsetzt.

- Daneben ist auf den Begriff des "Reflex-Leuchtlichtes" zu verweisen. Im Reflex-Leuchtlicht wird das optische Licht-Schattengefüge eines Bildwerkes in Splitterflächen aufgerissen.

"Dabei geht der anschauliche Zusammenhang zwischen dem Licht der Bildwelt und seiner außerhalb des Bildes befindlichen Lichtquelle weitgehend verloren, das außerbildliche Leuchtlicht als solches wird weitgehend vergessen gemacht, und an seine Stelle treten die an sich beleuchteten Bildteile selbst ... Das Zerreißen des Licht-Schattengefüges des Bildes kann sowohl von einer Verstärkung wie von einer Milderung der Licht-Schattenkontraste begleitet sein ..." (154)

Mit dem Aufreißen des Licht-Schattengefüges in Splitterflächen sind wir an jenem Punkt angelangt, wo der weitsichtige Betrachterstandpunkt in die Relevanz des nahsichtigen umschlägt, besser gesagt, in diese Relevanz sich kontinuiert. Die Kleinteiligkeit und Vielgliedrigkeit des Altars subordiniert sich zwar in distanzierter Position dem Eindruck "großer Form", bleibt aber auch dann noch so valent, daß sie Nahrezeption provoziert. Hier werden dann die Licht-Schattensplitterungen und eine daraus resultierende "malerische" Flächenbindung umso stärker empfunden (155).

Aus dem Vorangehenden wird deutlich, daß ein in eine bestimmte Struktur und ein spezielles Ambiente gefügter Werkstoff seine Qualitäten verändert: Aus einem rein

technisch gehandhabten Ermöglichungsmedium wird ein Signalträger, der - im Rahmen unseres Untersuchungsthemas - auf Stofflichkeit, Chaos als Potenz, Bannung dieser Potenz verweist.

Das vorliegende deskriptive Kapitel setzte sich in erster Linie die Aufgabe, solche Möglichkeite n der Werkstoffe aufzuzeigen und an Beispielen erste spezifische Richtungen offenzulegen, die die deutsche manieristische Plastik um 1600 innerhalb dieses Möglichkeitsbereiches einschlägt.

Um die Plastik des uns beschäftigenden Zeitraums jedoch sub specie der Werkstoffverwendung und -zurichtung eingrenzen zu können, müssen ü b e r h a u p t mögliche Funktionen des Werkstoffs in der Kunst untersucht werden. Daraus ergibt sich die Konsequenz, den Begriff "Werkstoff" als solchen auf sein Wesentliches zu hinterfragen und ihn an jenem Begriff zu überprüfen, der in der kunsthistorischen Literatur meist synonym gebraucht wird: am Terminus "Material" nämlich.

III. DAS MATERIAL IN DER KUNST:

VERSUCH EINER KATEGORIALEN BESTIMMUNG

Im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit wurden bestimmte Holzarten, spezifische Steinsorten, Metalle u.dgl.m. aufgeführt, die in der deutschen Plastik um 1600 begegnen. All diese Ausgangsstoffe für Kunstwerke wurden als "Werkstoffe" bezeichnet. Ist dies begrifflich zulässig?

Das Holz ist ein Produkt der Natur, das vom Künstler ausgewählt und bearbeitet wird. Ebenso der Marmor, der Alabaster. Doch schon bei der Bronze ist der Fall anders gelagert. Bronze ist eine "materia composta" aus Kupfer und Zinn, die zwar im 16. und 17. Jahrhundert fast als Naturprodukt angesehen wird (156), ohne aber realiter ein solches zu sein. Nur ihre Komponenten sind Naturprodukte, die Bronze selbst ist künstlich vom Menschen geschaffen.

Gleichsam noch um einiges künstlicher ist dann beispielsweise der Stuckmarmor: Auch er setzt sich aus einzelnen Naturprodukten wie Gips, Sand, Kalk, Farbpigmenten zusammen.

Aber nicht nur, daß die größere Differenziertheit dieser materia composta sie von den elementaren Naturgegebenheiten "künstlich" weiter abrückt als die Bronze, so besteht ihre gesteigerte "Künstlichkeit" auch in einer "unnatürlichen" Verweisungsfunktion: Naturprodukte, stoffliche Konkretionen der Natur, stehen, als solche belassen, nur für sich selbst, sind in ihrem Telos auf "elementum naturae" festgelegt -

ein mixtum compositum wie Stuckmarmor meint jedoch wesentlich "anderes", v e r w e i s t mimetisch auf elementum naturae, o h n e s o l c h e s z u s e i n .

Der bislang allgemein angewandte Oberbegriff "Werkstoff" verdeckt demnach mehr, als er abdeckt.

Das deutsche Wort "Werkstoff" weist etymologisch auf ein Einwirken in ein materielles Gefüge hin, auf das "Verspinnen" von Materie (157) zu einem anschaulich daseienden "Geflecht". "Werkstoff" rekurriert somit terminologisch auf zweierlei: Auf das factum brutum "Materie" (158) und auf das factum derivatum einer i n d i e A n s c h a u u n g g e t r e t e n e n M a t e r i e .

Vergegenwärtigen wir uns die Problemlage an dem Werkstoffbeispiel "Stuckmarmor". Stuckmarmor besteht aus einer Anzahl von elementaren Naturprodukten, die in ihrer Quantifizierung zu einem qualitativ "ganz anderen", zu einem Artifiziiellen werden. In einem dialektischen Sprung beinhaltet das neu entstandene Produkt jedoch die Ausgangselementarien in innovierender "Aufgehobenheit" (159).

Im Begriff "Werkstoff" setzen sich damit Materie und tätige, qualifizierend verändernde Auseinandersetzung mit ihr zum Problem. Diese Problematisierung muß sich in einer begrifflichen Differenzierung niederschlagen, um zu kunstwissenschaftlichen Problemlösungen beitragen zu können.

"Werkstoff" sei gefaßt als der Stoff eines Werkes.

Doch was ist "Stoff" und was ist "Werk"?

Stoff ist eine konkrete, damit anschauliche Erscheinungsweise der Materie (160), Werk ist die sichtbare In-Dienstnahme der Materie als stofflicher Ermöglichungsgrund im Sinne perennierender "Verfestigung" ideeller Inhalte. Damit aber haben wir die Basis für eine begriffliche Differenzierung gefunden: Soll an einem Kunst-Werk der materiellle Ermöglichungsgrund betont werden, so soll "Werkstoff" dafür stehen - d.h. die Stofflichkeit im Sinne materieller Naturhaftigkeit soll hier in den Vordergrund gerückt sein. Steht aber die *T r a n s z e n - d i e r u n g* d e s *W e r k s t o f f e s* a u f *I d e e l l e s* h i n , d.h. der qualifizierende Umschwung aus der rein quantitativen Zuständlichkeit im Zentrum der Betrachtung, so sei der Begriff "*M a t e r i a l*" angewandt: Material als das Medium eines qualifizierenden Umschlags materieller Stofflichkeit in eine wie immer beschaffene Idealität, als das im Sinne ideeisierender Bearbeitung von Materie Entstandene.

Zurück zum konkreten Beispiel: Stuckmarmor ist *W e r k - s t o f f* , indem er aus Naturprodukten, aus Gips, Kalk, Sand besteht. Er ist *M a t e r i a l* , indem er sich zu einem qualitativ Neuartigen verdichtet, wenn er nämlich aus der reinen Quantität zusammengesetzter Naturprodukte zur ideellen Qualität (natur) nachahmenden Verhaltens umschlägt.

Jener Umschlag aber wird "von außen" herangetragen, d.h. vom Menschen mittels spezifischer Her-richtung der Werkstoffe (eine Herrichtung eben auf Ideelles hin) in diese eingesenkt. Von "Material" sprechen wir demgemäß im folgenden immer dann, wenn ein Naturprodukt, der Werkstoff, bearbeitet ist, und wenn im Vorgang der Arbeit erstmals Geistigkeit in ihn einfließt.

Freilich ist schon an den Werkstoff selbst Ideelles gekoppelt, und zwar dadurch, daß er vom Menschen a u s - g e w ä h l t wird. Selektiert beispielsweise der Künstler unter den vielen zur Verfügung stehenden Naturprodukten bestimmte aus, so deshalb, weil ihm bereits die Idee des späteren Werkes vor Augen steht oder eine solche vom Werkstoff evoziert wird. A l l e i n d i e A u s w a h l eines bestimmten Marmors oder eines bestimmten Holzes unter dem Gesichtspunkt späterer Her-richtung entreißt das Naturprodukt seinem natürlichen Dasein und unterstellt es erstmals den Gesetzen der "Idee". Obwohl also bereits der Werkstoff als ausgesuchter Stoff eines Werkes ideeisiert ist, wollen wir trotzdem unsere Unterscheidung Werkstoff - Material aufrechterhalten: Damit sollen eben nur innerhalb eines Vorganges, bei dem die Transformation eines Naturproduktes zum "geistgetränkten" Stoff kontinuierlich vonstatten geht, zwei begriffliche Schwerpunkte gesetzt werden, die einerseits den größeren Anteil an naturhaftem Sein, andererseits dessen Transformation zu gesteigert ideellem Sein in den Vordergrund rücken.

In der Umwandlung zum "geistgetränkten" Stoff, zum Material, wird das Naturprodukt nicht nur seiner natürlichen Wertigkeit, sondern auch seines dauerzeitlichen In-sich-Ruhens (161) enthoben und in die Sphäre geschichtlicher Variabilität verwiesen. Denn sowohl die Auswahl als auch vor allem der jeweilige Bearbeitungsmodus der Naturprodukte unterliegt historisch sich wandelnden Traditionen. Material ist ein geschichtliches Phänomen. Gleichzeitig ist es ein dialektisches Phänomen. In dieser Dialektik steht Natur (in ihren Produkten) als These, tätige Auseinandersetzung des Menschen mit Natur (im Vorgang der manuellen und geistigen Bearbeitung) als Antithese.

Im Material sind beide Ausgangspunkte im Sinne einer Ideeisierung "aufgehoben": An gegenübergestellter Natur entzündet sich Geistigkeit - das je besondere Material ist die konkrete Veranschaulichung solchen Prozesses. Über die spezifische Art dieses Prozesses und die Stellung des Kunstwerkes in ihm entscheidet in einer primären Schicht die Gesamtheit der Werkspuren, die sich zu einer "Werkgestalt" vermitteln.

"W e r k g e s t a l t" ist die Struktur des Kunstwerks in ihrer spezifischen Gemachtheit. Als ein produktionsästhetischer Begriff will Werkgestalt die sinnlich-geistigen und instrumentalen Vorgänge während der künstlerischen Formhandlung (W e r k p r o z e ß) zur fertigen ästhetisch-sinnbegabten G e s t a l t innerlich in Beziehung setzen, umfaßt also die prozeßhaften wie die produkthaften B i l d b e d i n g u n g e n. Dabei unterscheidet sich Werkgestalt von Begriffen ähnlichen Sinnes, wie etwa S t i l l, durch die ausdrückliche Beziehung auf die technologisch-

medialen Bedingungen des Bildes. Es gibt z.B. einen "barocken Stil", aber keine "barocke Werkgestalt". Und umgekehrt: es gibt die Werkgestalt des Kupferstiches, aber nicht den Stil des Kupferstiches. Werkgestalt ist so gesehen die typische Bilderscheinung (erklärbar in der "Struktur") eines Mediums in Verbindung mit ihrem zugrundeliegenden typischen Werkprozeß." (162)

Die Werkgestalt als anschauliches Ergebnis der spezifischen Gemachtheit eines Kunstwerkes ist somit auch die Gesamtheit technologischer Her-richtung des Materials und einem daraus resultierenden formalen Gefügtsein des Materials. In der Werkgestalt ist das Kunstwerk protostrukturiert und -ideeisiert.

Diese Protostruktur und -idealität ist in wechselseitig abhängige Beziehung gesetzt zur Gesamtstruktur und -idealität des Kunstwerkes. Die Gesamtstruktur als Ausdruck der ästhetischen Endgestalt macht ein ideel-ästhetisches Relationsgefüge sichtbar, welches man im Sinne E. Panofsky's als "weltanschaulichen" Hintergrund (163) definieren kann.

Im Zusammenwirken von Werkgestalt und ästhetischer Endgestalt ergibt sich auch jene für das Kunstwerk typische Überbrückung des Schellingschen Antagonismus von "Bewußtlosem" und "Bewußtem": O. Becker (164) spricht analog dazu von der im Kunstwerk gespeicherten, allgemein menschlichen polaren Spannung zwischen "reiner Natur" und "reinem Geist" - eine Spannung, die das Kunstwerk

eben dadurch bewältigt, daß in ihm das "Naturhafte" und das "geschichtlich Geistige", das "Bewußte" und das "Bewußtlose" sich völlig durchdringen. Das somit zwischen den beiden antagonistischen "Seinswurzeln" hergestellte Gleichgewicht ist ein fragiles. Becker hat des weiteren gezeigt (165), wie mit zunehmender Intensität dieser Polarisierung das Gleichgewicht differenzierter, damit labiler, "fragiler" wird.

Der Gradmesser dieses Brückenschlages, so wollen wir nun folgern, ist aber im Verhältnis der Werkgestalt zur ästhetischen Endgestalt gegeben. Denn in solchem Verhältnis konvergiert das "Naturhafte" (aufgehoben im Naturprodukt "Werkstoff") und das "geschichtlich Geistige" (die "Idee") über die "Brücke" ideeisierter Natur, über das in der Werkgestalt gefügte Material. Es konvergiert aber auch die Aktionshingabe an Natur und die geistige Abstandnahme von Natur in diese Relation: Denn die Werkgestalt vermittelt zwischen der Arbeitsherausforderung des entgegenstehenden Naturproduktes und dem Kontemplationsmoment des "fertigen" Werkes.

Der Brückenschlag zwischen den antagonistischen Setzungen "Natur" und "Geist" ("Idee") ist, wie gesagt, fragil - fragil auch deshalb, weil die Frage nach der N o t w e n d i g k e i t solcher Überbrückung überhaupt historisch unterschiedlich beantwortet wird. "Das eigentlich klassische Werk" ist, nach O. Becker (166), dabei "am zerbrechlichsten", da es zwischen diesen "Seinswurzeln" die ausbalancierteste und damit artifiziellste "Spitzen"-position einnimmt. Neben solch klassischer Position besteht jedoch auch die Möglichkeit zweier anderer Einstellungen zur Durchdringung von Natur und Geist.

- Ist die Werkgestalt, in der Naturhaftes ideel gespeichert liegt, *n i c h t e i g e n w e r t i g* mit der ästhetischen Endgestalt in Beziehung gesetzt, wird demnach ihr Charakter des Gemachtseins negiert zugunsten "fertiger", "geglätteter" Endgestalt, so ist ihre naturhafte Komponente einem geistigen Relationsgefüge integriert, aber nicht in einer dialektischen Durchdringung, sondern in einer Aufhebung *ex negatione*. Geist (Idee) ist dominierend gesetzt, Natur wird zur *quantité négligeable*. Das Material eines derart ausgerichteten Kunstwerkes wird entweder in seinem materiellen Charakter gezeugnet oder bestenfalls als Symbol für Ideelles (167) verwendet.

- Steht die Werkgestalt *e i g e n w e r t i g* *n e b e n* der ästhetischen Endgestalt, ohne grundlegend auf sie hin vermittelt zu sein, oder geht gar die ästhetische Endgestalt formal in der Werkgestalt auf, so entsteht ein "Materialstil", den E. Utitz als die "Erfüllung oder Berücksichtigung all der durch das betreffende Material gegebenen Bedingungen in der Form" (168) charakterisiert. Die ästhetische Endgestalt als sinnlicher Ausdruck eines geistigen Relationsgefüges findet dann aber nicht nur ihre formale, sondern auch ihre sinnaufweisende Erfüllung in materialen Prämissen.

Doch worin besteht das sinnstiftende Moment des Materials? Es gründet in seiner Eigenschaft als ideeisierte Natur. Natur liegt im Material zunächst als Stofflichkeit vor.

In der Umgestaltung von purer Stofflichkeit zum Material setzt sich der Mensch tätig mit Natur auseinander. Jedoch nicht nur in Form manueller, sondern auch geistiger Arbeit. Geistige Auseinandersetzung mit Natur bedeutet deren Befragung auf ihr Wesen hin. Das Wesen der Natur ist ihr Naturhaft-Sein im Gegensatz zu menschlichem Bewußt-Sein.

Worin besteht das allem Naturhaftsein Zugrundeliegende?

Es besteht in einer Substanz, die eben nicht mit menschlichem Bewußtsein vergleichbar ist, die aus sich selbst existiert. Diese Substanz trägt gemeinhin den Namen "Materie".

"Diese Materie, die nur das erste Etwas-Sein ist, ist allerdings nicht die Materie, die wir jetzt vor uns sehen, die geformte und mannigfach gebildete, also namentlich auch nicht die schon körperliche Materie; was wir als Anfang und erste Potenz, als das Nächste am Nichts bezeichnen, ist vielmehr selbst die M a t e r i e d i e s e r M a t e r i e,... ihr Stoff, ihre Grundlage;denn jene Materie, die nur das erste Etwas-Sein überhaupt ist, wird ... unmittelbar zum Gegenstand eines Prozesses, in dem sie verwandelt und zur Grundlage eines höheren Seins gemacht wird, und nur, indem sie dazu wird, nimmt sie jene sinnlich erkennbaren Eigenschaften an." ((169)

Ist ein Kunstwerk folglich auf "Materialstil" hin angelegt, so ist es auch und nicht zuletzt auf geistige Auseinandersetzung mit Materie angelegt. Nun ist es die Idee von Materie, in der sich Geist und Natur vermählen, hier freilich mit dem dominanten Ausgangspunkt "Natur" und mit dem S u b s t r a t M a t e r i e (170).

Aufs konkrete Kunstwerk bezogen, erhebt sich damit die Frage, wie solches Substrat sichtbar zu machen ist.

Dies impliziert zunächst die Frage nach der Sinnlichkeit des Kunstwerkes und nach der Aufgabe des Materials hierbei.

Hegel formulierte: "Die Form der sinnlichen Anschauung ... gehört der Kunst an, so daß die Kunst es ist, welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewußtsein hinstellt, und zwar einer sinnlichen Gestaltung, welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höheren, tieferen Sinn und Bedeutung hat". (171)

Kunst ist das A u f s c h e i n e n von Sinn und Bedeutung in der E r s c h e i n u n g von Werkgebilden. Daraus ergibt sich eine erste Prämisse:

Als Kunst-Werk setzt dieses die materiale Fundierung sinnlicher Qualitäten voraus.

Die Wesensbestimmung des Kunstwerkes kann also von dem Material als einer Kategorie nicht absehen. Das Material ist eine Bedingung der Möglichkeit für jenes sinnliche Scheinen der Idee, "welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewußtsein hinstellt ..."

Analyse und Interpretation von Kunstwerken darf folglich vom materiellen Aufbau der je betreffenden Untersuchungsgegenstände als Ermöglichungsgrund der jeweiligen sinnlichen Erscheinung nicht absehen.

Für die Form der sinnlichen Erscheinung wird Materialität vorausgesetzt. Material ist eine Kategorie des Kunstwerkes, wie das Begriffselement "Werk" impliziert (172).

Denn das Material als Kategorie der sinnlichen Erscheinung ist nicht nur Träger von Sinnesdaten, sondern als Träger der Erscheinung möglicher Sender jenes tieferen Sinns und jener Bedeutung, von der Hegel spricht.

Hervorgebracht aus je spezifischem Material (dem harten, kristallinen Stein, dem polierten Marmor, dem faserigen Weichholz, dem porös-brüchigen Ton usw.) gehen der Dingcharakter des Werkes und die Materialeigenschaften dort im Phänomen auf, wo der intendierte Sinn aufscheint. Die sinnliche Erscheinung eines Kunstwerkes ist an Material u n d Formenapparat gebunden. Beide sind demnach in ihren gegenseitigen Beziehungen genauer zu untersuchen (wobei wir uns der Deutlichkeit halber in vielem werden wiederholen müssen).

Form sei als die Art und Weise verstanden, w i e die Teile eines Ganzen sich zu diesem selbst verbinden. Es handelt sich also um die Struktur von Systemen, um alle jene Relationen, die zwischen den Elementen eines Systems anschaulich-visuell existieren. Deshalb kann Form nur sein in und an etwas Bestehendem, das sich aus Teilen, aus Systemelementen zusammensetzt.

Allein dadurch, daß ein bestimmter Werkstoff in Form gebracht wird, wird er in einen höheren, sinnhafteren Zustand versetzt, er wird künstlerisches Material.

Material ist als g e f o r m t e r Werkstoff also immer mit Form versehen, wobei wir zwischen zwei Formvalenzen unterscheiden können:

- Es gibt bestimmte formale (strukturelle) Eigenschaften, die den materialen Qualitäten eines Werkes deckungsgleich sind. Die Gesamtheit dieser strukturellen Eigenschaften bildet jenen Teil der Werkgestalt, in dem Stofflichkeit (=Zuständlichkeit der Materie), stofflich präformierte Form (im Sinne des "Materialstils") und Arbeit des Künstler-Produzenten anschaulich verschmelzen. In dieser sinnlich-materiellen Entäußerung gelangt die Wahrheit der Idee auf einer ersten Ebene zu einer Gestaltung, welche "in dieser ihrer Erscheinung selbst tieferen Sinn und Bedeutung" erweist. In solcher Werkgestalt wird demnach qua stoffdeterminierter Form (173) eine Idee anschaulich, deren "Wahrheit" die "Tiefsinnigkeit" des Materials und des künstlerischen Bearbeitungsprozesses herausstellt. Eine Wahrheit, die das Material und die menschliche Arbeit aus der "Alltäglichkeit" transzendierend heraushebt, indem sie die konkrete Arbeitsrelation zwischen Mensch und materieller Umwelt (174) zwar symbolisch meint, aber nicht auf die tägliche Praxis hin funktionalisiert.

Jene praktische Funktionalität bleibt jedoch auch im Kunstwerk in Resten erhalten: Es ist dies das Residuum des technisch Machbaren (Gesetze der Statik, Schwerkraft, Haltbarkeit usw.); jene Komponente somit, die immer wieder als Widerstand des Materials gegen das Mentale des Kunstwerks deklariert wurde. Das Kunstwerk als transzendierendes wäre als solches aber gar nicht möglich ohne den jeweils spezifisch modifizierten Bestandteil: die zugrundeliegende,

im technischen Herstellungsprozeß und durch menschliche Arbeit praktikabel gemachte stoffliche Determination (175).

Zu solcher "Arbeitsrelation" zählt auch die ideelle Auseinandersetzung des Produzenten mit der materiellen Umwelt. Ist er doch aufs Substrat orientiert, also auf eine mögliche Zuständigkeit der Materie. Die Potenzen der Materie aber sind nicht transzendental dem Bewußtsein gegeben, sie stellen historisch variable Potenzen menschlicher Geistigkeit dar. Idee naturphilosophischer und -spekulativer Art fließt ins Kunstwerk ein.

- Die zweite Kategorie von Formen besteht aus jenen Strukturen, die innerhalb des materiellen Systems eines Kunstwerkes als ideelles Relationsgefüge zunächst außerkünstlerischen Ideen (etwa religiöser Natur u.a.) Anschauung verleihen. Es handelt sich um Strukturen, die in der kunsthistorischen Terminologie in ihrer Sichtbarwerdung im Kunstwerk beispielsweise als Perspektive, Komposition, Ausdrucksform usw. bezeichnet werden. Sie bedürfen zwar zum Zwecke ihrer Visualisierung des Materials als Ermöglichungsgrund, stellen aber das Material in den Dienst der "Wider Spiegelung" von Begriffen, theoretischen Aussagen u.dgl.m.

Derartige ideeisierte Strukturen stellen einen Formkomplex für sich dar, der nicht der Determination durch den materiellen Ermöglichungsgrund unterliegt, sondern, als "von außen" ans Material herangetragener, den geistesgeschichtlichen Traditionen und Normen einer bestimmten Epoche. Der Geschichtsbedingtheit *s o l c h e r* Form ist es zuzuschreiben, daß man hier von einer möglichen Verselbständigung der Form gegenüber dem Material, aber auch gegenüber dem Inhalt sprechen kann. Und zwar in letzterem Falle dann, wenn sich ihre ursprüngliche Semantik zum Topos reduziert, wenn sie einer ursprünglichen Widerspiegelung von Ideen nicht mehr anschaulich adäquater Vermittler ist. Solche Formen können im historischen Verlauf redundant werden.

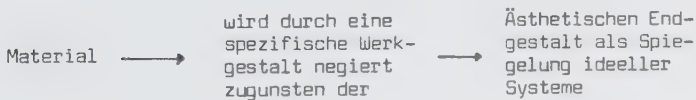
Strukturen als Spiegelungen ideeller Relationsgefüge können dabei dem Material und dessen wesenseigenen formalen und semantischen "Regieanweisungen" (etwa im Sinne härterer und prägnanterer Umrisse, größerer Dauerhaftigkeit und daraus resultierender größerer Dignität der Bronze gegenüber dem Holz) zuwiderlaufen. Sie können den materiellen Ermöglichungsgrund transzendierend "aufheben", indem dessen materiale Qualitäten eben nicht ins Kalkül der ästhetischen Endgestalt einbezogen werden.

Sie können aber auch die materialen Qualitäten ihrer ideellen Semantik integrieren (beispielsweise in den "Lichtmaterialien" Gold, Silber usw., die einer Lichtsymbolik zur Phänomenalität verhelfen).

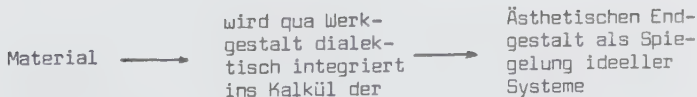
Ja, sie können auch ihre eigene Semantik der materialen und/oder Substratsemantik adjustieren. Ersteres ist der Fall, wenn natürliche oder geglaubte stoffliche Eigenschaften des Materials eine Ikonologie initiieren, der sich das ganze Kunstwerk seiner Aussage nach einordnet.

Letzteres ist der Fall, wenn die mit einem anschaulich gewordenen Substrat verbundene Idee naturphilosophischer Art zur Determinante mindestens von Teilstrukturen des Werkes wird.

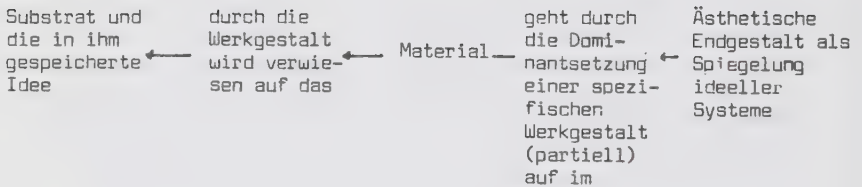
Die möglichen Funktionen des Materials im Kunstwerk lassen sich demnach schematisch so darstellen:



Das Material besitzt keine semantische Dimension, es ist nur materieller Ermöglichungsgrund eines ideellen Systems



Materialsemantik und Semantik des ideellen Systems sind im Sinne klassischer Ponderanz ausgewogen.



Das Material verliert auch hier seine eigene Semantik (basierend auf geglaubten oder natürlichen Eigenschaften), es wird präsentatives Medium des Substrats und der "Substratidee".

Selbstverständlich handelt es sich hier um eine idealtypische Schematisierung. Im konkreten Kunstwerk sind Übergänge zwischen den skizzierten Relationsreihen die Regel. Zudem muß das einzelne Kunstwerk nicht einer einzigen Relationsreihe angehören - es kann in Teilstrukturen unterschiedlichen Beziehungsmustern zuzuordnen sein.

Immer aber wird sich aus der jeweiligen Interdependenz der Relationsreihen nicht nur Rolle und Funktion des Materials, sondern auch der anschauliche Charakter des Kunstwerks ergeben.

Der anschauliche Charakter zielt auf intendierte Bedeutung ab. Die Bedeutung eines Kunstwerkes ist, wie später genauer ausgeführt wird, Resultante der intendierten Bedeutung und ihrer faktischen Rezeption.

Zur weiteren Klärung wollen wir deshalb die Materialproblematik aus rezeptionsästhetischer Sicht zu begreifen suchen.

Dazu bedarf es einer Besinnung auf den kunsthistorischen Bildbegriff. Der Bildcharakter eines Kunstwerkes ist "die am Material erweckte, im Material sich versinnlichende und über das Material hinausgreifende Idee" (176). "Bild" ist dabei weder nur "eine vorstellende Tätigkeit des Kopfes, noch ein Werk nur der Hände. Damit ein Bild in der Hervorbringung oder im Nachvollzug entsteht, muß ein zunächst kopfäußerer Sachverhalt durch natürliche Gegebenheit und menschliche Praxis so gerichtet sein, daß Bewußtseinstätigkeit ihn mit Sinn begaben kann und, was davon untrennbar, ihn in irgendeiner zielerkennenden Weise auf die praktischen Lebensumstände rückbeziehen kann." (177) "Bild" entsteht also aus der Interaktion von bedeutungsgeladenem Objekt und bedeutungsrezipierendem Subjekt und ist damit der geschichtlichen Variabilität solchen Aktes unterstellt.

"Denn: was Kunst ihrem Wesen nach ist, läßt sich nur an dem ablesen, was der geschichtliche Mensch als das ihm je Wesentliche und Eigentliche an der Kunst bei sich selbst originär erfahren hat und was er aus dieser seiner inneren Kunsterfahrung in reflexiver Artikulation sich zum besonnenen Bewußtsein gebracht und zu Gedanken 'über' die Kunst zu

steigern vermocht hat. So paradox es klingen mag: ein sachsystematisches Wissen von der Kunst scheint uns nur erreichbar über eine getätigte Kritik des historischen Kunst-Denkens, d.h. aber nur als ein umsichtig verstehendes Nachspüren dessen, was der Mensch an lebendig durchlebten Erfahrungen mit der Kunst in theoretischen Formulierungen aufbewahrt und so gesichert hat." (178)

Kunstproduktion und Kunstrezeption sind von einem historischen Seinsverständnis und "Grundwollen" abhängig. Solchem "Grundwollen" ist auch das Material unterworfen. Denn auch im Material ist Geschichte, "sedimentiert" (179). "Den Künstlern ist das gegenwärtig, wann immer sie Farben, Formen, Klänge vermeiden, die zwar als Naturstoffe möglich wären, aber durch geschichtliche Assoziation dem spezifischen Sinn dessen widerstreiten, was sie an Ort und Stelle leisten sollen ... Nur eine andere Wendung dafür ist, daß das Material nicht aus abstrakten, atomistischen Urelementen besteht, die an sich ganz intentionslos wären und deren die künstlerischen Intentionen beliebig sich bemächtigen könnten, sondern selbst schon Intentionen an das Werk heranbringt ..." (180) Damit ist und wird geschichtliche Bedeutsamkeit in epochenspezifischer Weise ins Material eingesenkt (181). Eine Einsenkung, die nicht nur der relativen Statik einer Epochenfixierung unterliegt, sondern eben auch der geschichtlichen Dynamik von Epochen (Stil-)wechsel.

Deduktiv lassen sich in unserem Problemzusammenhang drei idealtypische Einstellungen zum Material innerhalb der abendländischen Kunstentwicklung hypostasieren, die man

vielleicht als "realistisch", "nominalistisch" und "klassisch" charakterisieren könnte.

Der im mittelalterlichen Realienstreit vertretene Standpunkt des "Realismus" geht von den Universalbegriffen ("Ideen" im platonischen Sinne) als dem Allgemeinen aus, welches außerhalb des menschlichen Bewußtseins und unabhängig von ihm, zugleich auch vor den einzelnen konkreten Dingen besteht, und zwar in Gott ("universalia sunt realia ante rem").

Unter derartigen philosophischen Prämissen müßte Material - als Verdinglichungselement "unvollkommener" Einzelobjekte - zur vernachlässigten Größe werden. Unter der Voraussetzung, "nach der die Idee, auch die künstlerische, zwar des Stoffes zur Erscheinung bedarf, aber gleichzeitig durch die Materie auch unverklärt wird" (182) ergibt sich die Konsequenz, das Material mittels quantitativer Reduktion oder ideeller Sublimierung der "geistgeprägten" Form und einer mentalen, von "außen" herangetragenen Inhaltlichkeit, also der Struktur als formaler Widerspiegelung eines gedanklichen Systems, zu unterstellen, wobei die Sublimierung des Materials, d.h. dessen Verwandlung "aus seiner natürlichen Existenz in eine höhere", fast immer als die vorherrschende Modalität zum Tragen kommt.

Wird ideeller Inhalt, Idee, nicht dialektisch mit Material vermittelt, ja wird das Material selbst negiert, so wird demgemäß dem widerständigen Material ein übergeordnetes Ideengebäude "formal" auferlegt, im weitesten Sinne verstandene Hieroglyphik unterwirft ein so verstandenes materiales Negativum.

Derartig gerichtete Stile (die in solch ausgeprägter Idealtypik wohl nie rein begegnen) tendieren also zur Negation und Sublimierung des Materials in weitestmöglichem Maße durch:

- Gebrauch von materialinadäquaten Formen (Formen, die sich den materialen Qualitäten widersetzen);
- Gebrauch von Material, das sich selbst optisch zu immaterialisieren scheint und oft zur Verdeckung handwerklich notwendigen, stofflichen Ermöglichungsgrundes verwendet wird;
- Kaschieren der Werkspuren zugunsten geglätteter ästhetischer Endgestalt;
- eine durch Kostbarkeit, Seltenheit oder geglaubt symbolische Besetzung begründete Dignität des Werkstoffes, die seinen eigentlichen Materialcharakter vergessen macht (eine auf dieser Dignität gründende Ikonographie, Ikonologie überwiegt die Materialikonologie);
- Anaturalistik im Sinne der "universalia ante rem" u.dgl.m.

Der antithetisch in der mittelalterlichen Realienproblematik vertretene Standpunkt des Nominalismus geht davon aus, daß es kein reines Denken und synthetisches Erkennen gebe, sondern nur die in sich beschlossene sinnliche Wahrnehmung der real vorhandenen Einzeldinge.

Kunst in solcher geistesgeschichtlichen Einordnung und Nachfolge wird die "materialistische" Komponente am Kunstwerk zum Tragen bringen. Material als identisch mit real einzelнем Da-Sein, d.h. als Veranschaulichung eines stofflichen Konkretums, muß folglich in dieser Funktion vorgezeigt werden durch:

- materialadäquate und -emanierende Formen;
- Material, das seine materiellen Qualitäten dokumentiert, welches als solches zutage-, und mittels der Werkspuren in seiner Struktur offenliegt;
- Material, welches seine Dignität in Selbsttranszendenz gründet, in das Aufzeigen seines Substrats als natura naturans (183), ja schließlich sogar aufgeht in jenem Prozeß, in dem es selbst zum e i g e n t l i c h e n
I n h a l t u n d G e h a l t des Kunstwerkes wird;
- also durch: Naturalistik im Sinne der "res ante universalis" (184).

Schließlich bleibt noch eine dritte Idealtypik, nämlich die klassisch-harmonische Vermittlung von Material (Natur) und Idee (geschichtlich geprägte Geistlichkeit). Vermittlung steht hier im Vordergrund, aber nicht Vermittlung zum unabgegoltenen Kompromiß, sondern zur gegenseitigen Steigerung in ästhetisch-künstlerischer, symbolisch-sinnbildstiftender (185) und historischer Valenz. Freilich erweist sich gerade auch unter dem materialen Aspekt die

zitierte "Fragilität" klassischer Kunst. In der klassischen Harmonisierung von "materialistischer" und geistiger Komponente ist eben auch schon dialektisch weitertreibender Zukunftsentwurf angelegt (186). Vom Material her gesehen hier nur einige Gedanken:

Material ohne geistig-symbolische Vermittlung auf eine geschichtliche Zukunft hin (187) sinkt wieder zum reinen Gebrauchsobjekt, zum bloß disponiblen Stoff, zur verdinglichten Ware herab. Und in diese Verdinglichung reißt es dann auch die an die materialisierte Form gebundene Idee. Aus einer sinnbildstiftenden, im Material anschaulich monumentalisierten Idee wird im Zuge solcher Verdinglichung "totes Gedankenmaterial" im Sinne reiner Gegenstandsaufbereitung.

Behält jedoch das Material seine Verbindung mit Geistigkeit, so lagert sich in ihm der Entwurf jeweiliger Entsprechung von Ideellem und Naturhaftem ab.

Rückbezogen auf den bearbeitenden Menschen lagert sich in ihm dann Geschichte ab. Bleibt bei einer zeitlich späteren künstlerischer Wiederaufnahme oder Rezeption freilich einzig dieser Ablagerungscharakter erhalten, wird er zum Sediment. Dann wird die materiale Potentialität auf historische Dynamik hin nicht zur Potenz aktualisiert, das Material sinkt herab zum Topos, zum rein passiven, unausgeschöpften Objekt.

Verbleibt andererseits die Idee nicht in dem sie perennierenden Material geborgen, so wird sie zur reinen Subjektivität, ohne gemeinschaftsstiftenden Charakter.

Klassik vermittelt hier, wie gesagt, zwischen den Extremen. Aber im Zustand höchsten harmonischen, freilich auch tendenziell weitertreibenden Ausgleichs neigen das Material und die Idee schon zur Divergenz. Und einem neuen Stil, im Streben nach einer neuen Klassik, wird es vorbehalten sein, etwa durch strukturalen Neueinbau und neuformale Aufbereitung verdinglicht "toten" Materials, durch Schaffung eines neuen Materialmythos, durch die Besetzung redundanter Formen mit neuem "Bezugsmaterial" u.dgl.m. Innovationen einer dialektischen Vermittlung zu schaffen.

Wenn, wie E. Bloch sagt, zum "Sachverhalt" eines Objektes das "Haben von gegenständlichen Beschaffenheiten und Beziehungen", sowie das Stehen "in gegenständlichen Beziehungen" (188) gehören, so besitzt auch das Kunstwerk einen Sachverhalt: durch die in es eingeborgene Gegenständlichkeit und deren Bezugssystematik, aber auch durch ein beziehungsnehmendes Sichstellen zu anderer Gegenständigkeit, die sich, vermittelt über Materie, Räumlichkeit, Stofflichkeit, als "Natur" der "materialistischen" Seite des Kunstwerks vergleicht. Innovationen (189), welche auf geschichtlich unterschiedlichen Haltungen zu Substrat, Material und Idee beruhen, beziehen sich so in ihrer Bedeutung auch auf ein historisch besonderes Verhältnis von Kunst und Natur. Die Einstellung einer bestimmten Epoche hierzu kann ja einerseits Natur, Materie, Material als mythisch ursprüngliche Dimensionen betrachten, mit deren Überwindung Menschengeschichte als rationale Praxis erst beginnt, andererseits Geschichte als in einer von Natur konstituierten, organizistischen "Ganzheit" aufgehoben deklarieren.

Im folgenden wird es nun unsere Aufgabe sein, ausgehend von einer derartigen Materialproblematik und ihrem ganzen künstlerischen Beziehungsfeld die deutsche plastische Bildnerei um 1600 genauer zu untersuchen und ihren Standort innerhalb solchen Bezugsrahmens aufzufinden.

Im einzelnen sind ganz besonders folgende Überlegungen anzustellen: Wie artikuliert sich in dieser Zeit der "Sachverhalt" der plastischen Bildwerke? Wie bildet sich die Interrelation von Substrat, Material, Idee und Bedeutung aus?

In solchem Konnex ist auch die Funktion der "Werkgestalt", d.h. der systematisierten Relation von Werkstruktur und spezifisch künstlerischem Herstellungsprozeß wichtig. Wie verhält sich der Künstler als "Arbeiter" am Kunstwerk? Wie vermittelt er seine eigene Tätigkeit am und mit dem Material mit der ästhetischen Endgestalt des Kunstobjektes? Welche Rolle spielt für ihn selbst der zeitlich und leibhaft durchwaltete Arbeits p r o z e ß in der je besonderen Vermittlung von Werkgestalt und bildhafter Gestalt, von Material, Idee und Bedeutung? Welche Materialien verwendet der Künstler-Produzent in solchem Vorgang, und handelt es sich dabei um solche, deren Historizität als sedimentierte zum Topos wird oder aber in einem spezifischen Kontext zur Potenz der Aktualisierung drängt?

IV. SUBSTRAT - IDEE - BEDEUTUNG

1. Materie als Substrat

An den Kunstwerken Ludwig Münstermanns zeigten sich Werkstoffe und Materialien bereits durch die Gehäuftheit ihres Vorkommens und die Vielfalt ihrer optischen Reize als vordringlich.

Durch die Werkgestalt, in die sie eingingen, und durch die Werkspuren, durch die sie "hergerichtet" wurden, verwiesen sie auf Stofflichkeit und auf Chaos als zugrundeliegende Potenzen, Potenzen, die freilich stets wieder in ihrer Erscheinung mannigfaltig gebannt wurden.

Damit ist das bei Münstermann begegnende künstlerische Material in jenen Verweisungszusammenhang einzuordnen, der sein Ziel in signalisierter Substratrelevanz findet. In der Beschreibung wurde versucht, diese Verweisungsfunktion an teilstrukturalen Phänomenen herauszuarbeiten. Das Ziel, auf das verwiesen wird: Materie als Substrat, ist jedoch noch nicht hinreichend genau, weder im Modus seiner Erscheinungsweise, noch in seinem erscheinenden Wesen, noch in seiner Stellung im Kunstsystem der Zeit erfaßt.

Was im bisherigen Verlauf der Arbeit an derartigen Problemen aufgeworfen wurde, gilt es in der folgenden Analyse zu klären, im Umfang der Problematik zu erweitern und von unseren bisherigen wenigen Untersuchungsbeispielen auf das große Ganze der deutschen Plastik um 1600 auszuweiten. Es ist demnach

- das Ziel des Verweisungsvorganges, die substratbildende Materie, in ihrem Daß- und So-sein zu definieren, um daraus Kategorien ihrer Erscheinungsweise abzuleiten,
- die spezifische Erscheinungsweise der Materie in der deutschen Plastik um 1600 darzulegen und
- solche Phänomenspezifik am naturphilosophischen und -spekulativen Gedankengut des fraglichen Zeitraums zu überprüfen.

A) Materie als Bestimmtheit und gärende Unbestimmbarkeit

H. Conrad-Martius hat im Rahmen einer Realontologie (191) auch Daß- und So-Sein der Materie analysiert. Ausgangspunkt und Zentrum ihrer Untersuchung ist eine Ontologie des Raumes.

Martius charakterisiert dabei zwei potentielle Zuständlichkeiten des Raumes. Raum kann demnach einerseits ein "Unendlichkeitsabgrund" sein, "in dem das Ganze jedem seiner möglichen Teile aufgrund seiner immanenten aktuellen Unendlichkeit äquivalent ist." (192)

Dieser Unendlichkeitsabgrund, den Martius mit einem aristotelischen Begriff als "Apeiron" bezeichnet, ist seiner genauen Bestimmung nach ein Chaos, ein völlig unstrukturierter "Unraum".

Dieser Unendlichkeitsabgrund wird nun andererseits von einem geordneten, durchmeßbaren Raum "überdeckt", von einem "metrischen Oberflächenraum" (193). Solch Oberflächenraum, in dem das Apeiron, der Unendlichkeitsabgrund, "aus sich herausgehoben und zu einem meßbaren geworden zu sein scheint" (194), ist jedoch kein kontinuierlicher Raum.

Er besteht vielmehr aus einer Stückelung oberflächenhafter Raumorte mitten im unbestimmbaren Unendlichkeitsabgrund. Da aber im apeirischen Abgrund faktisch nichts orten kann, existieren die metrischen Raumorte nur in transzendental-imaginativer "Überdeckung". Der aus solchen Raumorten zusammengesetzte Oberflächenraum ist ein "apriorischer Anschauungsraum" (195). Konstituiert wird er demnach in seinen Oberflächenstücken von der Metrik eines ihn erfüllenden Seienden, sowie in seiner Kontinuität von der menschlichen Vorstellungskraft.

Während also der Oberflächenraum durch die Imagination der menschlichen Vernunft und durch die in ihrer Endlichkeit meßbaren Größen existent wird, kann im Unendlichkeitsabgrund nichts sein und nichts orten.

Da aber auch der Unraum, wie jede Räumlichkeit, die Dimension eines Seienden ist, so muß d a s Seiende, welches der apeirischen Raumdimension zu seiner seinsmäßigen Entfaltung bedarf, selber apeirisch sein.

Derartig Seiendes ist in den "ontischen Ermöglichungsgründen der Körpermaterie" (196) zu finden. Das besagt: Materie an sich besitzt apeirische, chaotische Qualität, eine Aktualisierung der Materie zu konkreten Massenstücken impliziert Oberflächenmetrik. Die Quantität physischer Masse beruht ja auf der je besonderen Relation zum Unendlichkeitsabgrund. Medien der Relation sind eine "Versenkungs-" und eine "Enthebungsdynamis", die die apeirische Materie zu stets neuen Aktualisierungen und Entaktualisierungen in Richtung auf konkrete Oberflächenmetrik treiben, womit sie den den Unendlichkeitsabgrund überdeckenden Oberflächenraum konstituieren.

Materielles Sein ist so "stofflich-substantielle Fülle, die prinzipiell auf sich selbst zurück- und d a m i t der Untiefe des Abgrunds anheimfällt." (197)

Dem Unendlichkeitsabgrund als sammelndem Zentrum materiellen Seins steht dialektisch das Prinzip der Fläche gegenüber.

"Fläche i s t : Darbietung nach 'außen' oder nach 'oben'. Sie setzt sich der Tiefe ebenso entgegen, wie sie sie andererseits voraussetzt. Nur der Abgrund a l s s o l c h e r kann in einer Einheit des p u r e n 'Schwebens' aus sich heraus gehalten werden. Das heißt, daß seine Untiefe in der Fläche nur wie g e b a n n t , nicht aber vernichtet ist - formal gebannt in jedem Punkt ihrer selbst, in dem sie, die Untiefe, doch z u g l e i c h kontinuierlich wieder

aufzureißen droht (198). In dieser formalen
B a n n u n g des Abgrunds b e s t e h t das
Wesen der Fläche." (199)

Das bedeutet, daß hier die Materie in ihrem Aktuali-
sierungsdrang "zurückgeworfen" wird. An der Grenzzone
der Fläche "implodiert" sie in ihre eigene Dedifferen-
ziertheit, ihre eigene Amorphität zurück, wobei sie jene
bannende Fläche mit Spuren ihrer "Aktualität" affi-
ziert.

Aus dieser Seinsbestimmung der Materie resultieren
Kategorien ihrer anschaulichen Dimensionen. Rekapitu-
lieren wir stichpunktartig noch einmal die Martius'schen
Thesen:

- Materie an sich (apeirische Materie) hält sich in
unbestimmbarer, unendlicher Räumlichkeit auf;
- durch Versenkungs- und Enthebungs dynamismen drängen
sie zur Aktualisierung und Entaktualisierung auf
Oberflächenmetrik und auf Anheimfall ins Chaos hin;
- In solcher Oberflächenmetrik wird Materie in Form
von Massenstücken erfahrbar, zugleich haben diese
Massenstücke chaotische Unbestimmbarkeit in sich
gespeichert;
- Materie an sich und chaotischer "Unraum" sind in
die Fläche bannbar.

Soll Materie im Kunstwerk veranschaulicht werden, so muß dieser Akt der Phänomenalisierung demnach folgende Bedingungen erfüllen:

- Materie an sich, als erfüllendes Chaos in einer unabmeßbaren Raumchaotik, ist, da keiner Ordnung zugänglich, undarstellbar;
- Materie drängt, "gärt" aber zur Aktualisierung auf Oberflächenmetrik hin. Solche Energetik jedoch ist, da auf ein Konkretum abgestimmt, abbildbar: abbildbar durch d y n a m i s c h e Strukturen;
- Solche dynamischen Strukturen müssen im W e r k - s t o f f von Natur aus gegeben, oder im M a t e - r i a l künstlich erzeugt werden, da sowohl Werkstoff als auch Material Stofflichkeit als metrische Konkretion von Materie beinhalten, also aktualisierte, bemeßbare Massenstücke der chaotischen Materie darstellen und folglich innerhalb eines Kunstwerkes als Veranschaulichungsmedien prädestiniert sind;
- Solche Massenstücke müssen, um nicht als per se existent zu gelten, sondern um auf Materie an sich zu verweisen, chaotische Unbestimmbarkeit in sich speichern: Sie müssen also, trotz anschaulicher und transzendental imaginativer Bemeßbarkeit, unabmeßbar -chaotischen und von chaotischer, gärenden Materie erfüllten Raum zur Anschauung erheben. Natürlich ist dies wiederum nur in Werkstoff und Material möglich, da beide die Dimension

von Massenstücken u n d den Bezug auf apeirische Materie beinhalten;

- Eine Bannung der chaotischen und im Chaos beheimateten Materie (und Bannung bedeutet ja zugleich auch Anerkennung (200)) findet durch die Kategorie "Fläche" statt. Flächenbezug wird als formal-anschauliches Element relevant in Relation zur erfahrbar gewordenen Materie.

Die optisch sinnliche Wahrnehmbarkeit materieller Potenzen ist folglich nur an stückhaften Konkretionen der Materie, an Stoffen, möglich - sei es, daß diese Stoffe in ihrem naturhaften Selbst (als Werkstoffe) oder in zusätzlich künstlicher Herrichtung (als Materialien) Materielles in den Vordergrund rücken. Dazu ist nicht jeder Werkstoff und jedes Material gleichermaßen geeignet. Denn ein Werkstoff oder Material muß zu diesem Zweck auch das chaotisch Gärende und die unbestimmbare Raumörtlichkeit, gegebenenfalls auch die Flächenbannung der Materie in sich speichern.

Betrachten wir unter diesen Voraussetzungen die innerhalb der deutschen Plastik um 1600 gebräuchlichsten Werkstoffe (vgl. dazu Kap. I) und beginnen wir mit dem "Holz". Die Holzplastik der Zeit zerfällt in zwei Bereiche, in die sogenannte ungefaßte und die unterschiedlich gefaßte Plastik.

Die sogenannten ungefaßten Holzfiguren sind jedoch meist genauer als transparent gefaßte zu bezeichnen.

An einem derartig behandelten, beispielhaften Werk der Zeit, dem bereits erwähnten Überlinger Altar des Jörg Zürn (Abb. 7 und 8) sei die aus Werkstoffen und Materialien resultierende materielle Evidenz genauer untersucht.

Die Figuren des Altars sind aus Lindenholz geschnitzt. Dadurch, daß sie nicht bemalt sind, kommt die homogene, feingemusterte Struktur des Holzes optisch zum Tragen (201). Damit treten organisches Wachstum, also "abstrakte" Stoffbeweglichkeit und -dynamik in den Vordergrund (im wahrsten Sinne des Wortes, da diese Phänomene nun die Figuren o b e r f l ä c h e anstelle "früherer" Farbfassung bestimmen). Die Maserungen des Holzes stehen dabei nicht als Muster v o r einem Grund, sondern der ganze Grund (also der Holzkörper) wird aus diesen, eine unbestimmbare Räumlichkeit konstituierenden Strukturen aufgebaut: Die Evidenz einer in Oberflächenstücke gebannten, energetisch bewegten, unbestimmbare Räumlichkeiten erfüllenden, zu "Urformen" konkreszierenden Materie liegt vor! (Diese Wirkung zeigt sich grundsätzlich an allen transparent gefaßten einheimischen Hölzern, intensiviert sich aber noch bei dem stark gemusterten Eichenholz, dem in einem Hauptgebiet manieristischer Plastik, in Norddeutschland, bevorzugten Schnitzmaterial.)

Durch die Überfangung mit einer gelblich-bräunlichen Wachs-Harzlasur werden aber dann diese materiellen Potenzen in den Konfigurationen des Überlinger Altars gebannt. Denn das solcher Art in den Werkstoff

integrierte "Tiefenlicht" immaterialisiert dessen Stofflichkeit und wird gleichzeitig selbst verstofflicht. Somit schiebt sich eine Lichtmaterie als Oberfläche zwischen Kunstwerk und Betrachter - die Wirkkraft des materiellen Substrats ist in und durch die (Licht-)Fläche gebannt!

Eine weitere Bannung ist der Dialektik wechselnden Betrachterstandpunktes (202) implizit. Während aus relativ nahsichtiger Distanz die beschriebenen Phänomene optisch gültig sind, verlieren sie aus größerer Entfernung an Bedeutung: Die materielle Phänomenalität verschwindet hinter den abbildenden Formen und dem architektonischen Gefüge.

Und auch hier in Überlingen schlägt diese Dialektik in mittlerer Betrachterposition um in das qualitative Novum der Integrationsschicht: jener Zone, in der materielles Substrat und Formemanate "aufgehoben" sind und in der - wie wir nun folgern können - durch den Bezug auf die internalisierte Fläche die dynamischen, zur Aktualisierung drängenden Potenzen der Materie durchgängig gebannt, damit zugleich auch in ihrer Wirkkraft anerkannt sind.

Münstermann hatte die Verwirklichung der Integrations-schicht über die stationären Gebilde und die Expressivität seiner Werkspuren erreicht. In solcher Radikalität der Werkstoffherrschaft zum "materiepotenten" Material stellt er in der deutschen Plastik dieses Zeitraums einen Höhepunkt dar (203).

Stationäre Gebilde, d.h. von Stofffluß durchwaltete und dabei formkonstante Gebilde, die in eine Integrationsschicht eingehen, gehören jedoch um 1600 zum allgemeinen, wenn auch meist mit geringerer Expressivität vorgetragenen Formenvokabular. Verdeutlichen wir uns dies an einem anderen Beispiel:

Ein manieristisches Spätwerk ist die Figur des Hl. Florian, ehemals am Hochaltar der Pfarrkirche St. Jakob zu Wasserburg am Inn, die dem Martin Zürn zugeschrieben wird (204). Die Oberfläche dieser Statue (Abb. 9) setzt sich aus fließend ineinander übergehenden, gemuldeten, gebuckelten und knorpeligen Partien zusammen:

"Sehr interessant sind die Hände, deren Muskulatur und Äderung wenig mit der natürlichen Anatomie gemein haben, die aber dennoch wie von starkem, animalischem Leben erfüllt wirken. Das gleiche gilt von dem antikischen Harnisch ..., der nicht mehr Anatomie wiedergibt als ein gotisierender Buckelpokal und dennoch von Leben erfüllt ist." (205)

Damit vermitteln sich plastische Konfigurationen beständig in eine "mathematisch" nicht fixierbare, aber einen Flächenbezug speichernde Schicht zurück, aus der sie - wie die gärende Form einer teigigen Masse - auch emanieren zu sein scheinen. (Diese Gestaltungsweise verwirklicht sich durchgängig in den damals beliebtesten Werkstoffen, die ja in der Regel leicht formbar sind: Lindenholz, Eichenholz, Alabaster, Elfenbein usw.; vordringlich aber in "teigig" modellierbaren wie Stuck,

aber auch im Wachsausschmelzverfahren des Bronzegusses, wo ja die prädominanteste Formgebung in der Modellierung der Wachsschicht stattfindet; ja sie verwirklicht sich sogar an der Architektur; vgl. zu alldem die längeren Ausführungen in Anm. (206)).

Die g e f a ß t e n Holzplastiken sind auf ihre materielle Evidenz hin sorgfältig zu unterscheiden.

Bei teillüstrierten oder -vergoldeten Bildwerken (in letzterem Falle ist der Bolusgrund mitzubersücksichtigen) wird entweder ein in obigem Sinne materiepotenter Kern von einer "Lichtmaterie" umhüllt, d.h. von der Oberfläche l ä c h e n schicht einer sub specie lucis und sub specie des Flächenbezuges transzendierend gebannten Materie (207), oder aber es wird ein nichtmateriepotenter Kern (da von einer "glatten", darstellungswertigen Farbhaut affiziert) mit der ummantelnden Lichtmaterie konfrontiert (208).

Mit reinen Farbsubstanzen gefaßte Bildwerke, die in ihrer Oberflächengestaltung nicht als Ansammlung stationärer Gebilde zu bezeichnen sind und demnach die Farbe nicht kolloidal (im Mikrorelief) und verklumpt (im Makrorelief) zerteilen, obwalten in ihrer Darstellungswertigkeit, was bedeutet: ihre stofflich-materielle Substratevidenz verliert sich hinter der Abbildung eines "ganz anderen". Materielle Potenz ist negiert, eine Bannung dieser Potenz ist damit ebenfalls unnötig geworden (209).

Da wir die Kunstwerke Münstermanns (sowie vergleichbare Objekte) in ihrer zur Potenz erhobenen Materialität als verbindlich für die deutsche manieristische Plastik um 1600 angesprochen haben, so dürfen wir nun den eben zitierten Bereich plastischer Bildnerei unter dem Aspekt materieller Potenz nicht mehr dem Manierismus zuordnen!

In dem hier abzuhandelnden Problemkreis können wir die Werkstoffe Alabaster (soweit es sich um ungemusterten handelt) und Elfenbein zusammenfassen (210).

Beide Male handelt es sich um Werkstoffe (oder um Materialien, wenn sie poliert oder anderweitig in ihrer Erscheinung präpariert werden), die in ihrer Sinnlichkeit gebannte Materiepotenz zum Ausdruck bringen, gleichgültig, ob sie durch spezifische Werkspuren noch eigens in Form von stationären Gebilden intensivierend darauf ausgerichtet werden oder nicht.

Aufgrund ihrer natürlichen stofflichen Gegebenheit integrieren sie auftreffendes Licht ihrer Oberflächenphänomenalität. Damit sind sie per se von einer Lichtmaterie, also einer optisch-flächenhaft sich zwischen Objekt und Rezipient schiebenden und von transzendierender Lichthaftigkeit informierten, gebannten Materiezone umhüllt - von einem Materiekleid, und dies umso mehr, da die aus solcher Lichtintegration resultierende Oberflächenendurchschienenheit die körnig-kristallinen oder zellulär-faserigen stofflichen Konkretionen sichtbar macht. Solche "Diaphanie" breitet auch eine unauslotbare

Räumlichkeit aus, die von den Stoffpartikeln erfüllt wird. Alabaster- und Elfenbeinobjekte geben sich somit als "Massenstücke" zu erkennen, welche chaotische Gärung in sich speichern (211).

Noch um einiges deutlicher ist dies der Fall beim gescheckten, geflammten, geäderten Marmor. Dieser (212) veranschaulicht noch offensichtlicher materielle Potenzen.

Hinter der metrischen Oberfläche eines so gemusterten Marmorblockes "öffnet" sich signifikant ein Unendlichkeitsabgrund. Denn die ausgeprägten Äderungen und Strukturierungen des Marmors erscheinen einmal als Muster auf Grund, ein andermal als raumumhüllte, dynamisch bewegte Phänomene. Ein eindeutiges Davor und Dahinter existiert nicht, der Raum flutet optisch, er wird unbemessbar, unauslotbar. In solchem Unendlichkeitsabgrund aber konkresziert ansichseiende Materie zu Primärformen des Stofflichen, zu gleichsam molekularen Strukturen, welche sich bei entsprechender optischer Einstellung, an die Oberfläche (also an die reale Grenze des Marmorblockes) gehoben, zu einem Muster aus metrischen Oberflächenstücken vereinen. Dieses Muster konstituiert überhaupt erst die Oberfläche, ja einen transzendental-imaginativen Oberflächenraum, welcher, freilich nur mühsam, den unendlichen Abgrund anschaulich zu überdecken vermag.

Nach diesen Ausführungen dürfte auch die Tatsache erhellen, daß die Werkstoffkombinatorik innerhalb der deutschen Plastik um 1600 eine summiert vorge-tragene Anerkennung u n d Bannung materieller Seins- und Wirkkräfte darstellt. E i n e m be-sonderen Problem der Werkstoffkombinatorik und -phänomenalität gilt in diesem Sachzusammenhang noch unser Augenmerk, und zwar dem Problem der sogenannten Materialimitation.

Hier ist das Material eben nicht E r s a t z eines abzubildenden "besseren", "originaleren" Stoffes (213), sondern extremer Verweis auf das Substrat. Denn hier wird das Material auf äußerste Weise mimetisch, da es nicht in Abbildlichkeit von, sondern in Analogie zum Naturstoff dessen Wesen rekapituliert. Das Material operiert hier, um einen Ausspruch Paul Cézannes abzuwandeln, "parallel zur Natur".

Derartige Imitationen laufen nicht (214) auf eine sklavisch genaue imitatio von Naturstoffen hinaus, sondern auf deren Wesensherausstellung.

M a t e r i e a l s S u b s t r a t d e s
N a t u r s t o f f e s u n d M a t e r i e a l s
S u b s t r a t d e s k ü n s t l e r i s c h e n
M a t e r i a l s t r e f f e n s i c h i n d e r
S p h ä r e ü b e r s t e i g e r t e r E r s c h e i -
n u n g .

Denn das künstliche Moment einer Materialimitation (215) verweist zum einen auf die Vorbildlichkeit des Naturstoffes, zum anderen auf die Aktualisierung des Naturstoffes im Sinne transzendierender Idealität. Damit wird nicht nur das künstlerische Material in einen Verweisungsprozess auf parallel gesetzte Natur eingespannt, es wird auch Natur auf diesen Prozeß zurückverwiesen.

Das Kunstwerk wird naturalisiert, das Naturobjekt wird artifizialisiert!

In dieser Relationsdynamik artikuliert sich Materialimitation als ideelles "stationäres Gebilde", dessen sichtbare Konstanz das Ergebnis varianter Komponenten ist. Je nach Einstellung des Betrachters dominiert die Naturalisierung des Kunstwerkes oder aber die Künstlichkeit der impliziten Natur, Anerkennung u n d Bannung materieller Potenzen, des relevant gesetzten Substrats, sind gleichermaßen möglich, wobei sich wohl auch hier im Akt der Rezeption jene "Betrachtungsebene" als die wichtigste erweist, in der Anerkennung u n d Bannung des Substrats gleichermaßen "aufgehoben" sind und damit eine B a s i s der Auseinandersetzung gelegt ist.

Abschließend verlangt einer der problem-, aber auch aufschlußreichsten und typischsten Materialbereiche der deutschen manieristischen Plastik um 1600 eine erste Untersuchung sub specie materiae, nämlich die Bronzeplastik (216).

Beginnen wir zuerst mit der Beschreibung einiger allgemeiner Charakteristika von Bronzebildwerken. Das Ziel dieser kurzen Beschreibung liegt dabei nicht so sehr in dem Erfassen formal-stilistischer Kriterien, vielmehr soll von der Materialeigenschaft und der Werkgestalt her die generell für manieristische Plastik behauptete Veranschaulichung der zur Potenz gesetzten Materie an diesem für die Zeit um 1600 so exemplarischen Material erwiesen werden.

Die über Jahrtausende reichende Wertschätzung der Bronze liegt in vielen Eigenschaften dieses künstlerischen Materials begründet. Am ausschlaggebendsten waren jedoch wohl zwei Gesichtspunkte. Da ist zum einen die Dauerhaftigkeit der Bronze, die ihr auch die Bezeichnung "aes aeternum" eintrug.

Zum anderen erinnert Bronze aufgrund ihrer spiegelglatten, glänzenden Oberfläche, zusammen mit ihrer - je nach Legierung - rotbraunen bis gelben Farbe an Gold. Deshalb wurde der Bronze häufig das Epitheton "aurichalcum" beigelegt (217).

Zeitliche Beständigkeit und hoher Materialwert verleihen also der Bronze eine Dignität, die materialikonologisch sich über die meisten Epochen hinzieht.

Die materialen Eigenschaften der Bronze bestehen in Glätte, Härte, Dichte. Diese Qualitäten verleihen ihrer Oberfläche die Fähigkeit starker Lichtreflexion in einer Vielzahl von Glanzstellen. Gerade in der Bronzebildnerei um 1600 wird dieser Effekt häufig durch

eine intensive Buckelung der Oberfläche (218), durch goldschmiedehafte Ziselierungen oder einen detailreichen Oberflächenbesatz (219) verstärkt.

So entstehen plötzliche, sprunghafte Lichtwirkungen in jähem Kontrast zu dunklen Partien. Denn der Glanz auf dem "dunklen und schweren Material übertrifft die Farbigkeit der Bronze an Helligkeit und wird als Licht aufgefaßt" (220). Die Oberfläche eines Bronzebildes ist so in ihrem kontinuierlichen Verlauf von einer Vielzahl lichtreflektierender Stellen unterbrochen. Diese Glanzstellen werden vom Betrachter in einen flächigen Konnex zusammengesehen, zwischen den Bildkörper und den Rezipienten schiebt sich ein flächiges Lichtnetz. "Aus dieser Sicht kann auch erklärt werden, weswegen es in der Hochrenaissance, in der es um die Darstellung vollendeter Körper geht, kaum Bronzebildwerke gibt" (221).

Ein weiterer Aspekt innerhalb unseres Problemzusammenhanges hängt mit dem Herstellungsverfahren von Bronzebildwerken zusammen. Spricht man von Bronzeplastik um 1600, so handelt es sich um Objekte, die in der Regel im Wachsausschmelzverfahren gefertigt sind. Diese Technik (222) bedingt den Verlust des Formkerns. Realiter versammeln sich Material und Form in einer reinen Oberflächenschale, die häufig in ihrem Schalencharakter noch betont wird durch das gratige Aneinanderstoßen von Formgrenzen, durch kantig-lineare Binnenformen oder durch konturierende Lichtstege - also durch ein binnenfigürliches Linearsystem (223).

In welcher Relation steht folglich die Bronzeplastik zu der möglichen Veranschaulichung des wirkmächtigen Substrats?

Zitieren wir zur Klärung ein weiteres Mal H. Conrad-Martius: "Der Abgrund als solcher ist das Sammelnde, hier gibt es keine innere Abmessung mehr und keine Zerteilung - hier ist das unendliche 'Beieinander' oder 'Zusammen'. Das unendliche 'Zusammen' (die Einheit) in der Form absoluter Transzendenz." (224)

Unter solche Prämissen muß auch die Tendenz der Bronzeplastik zur Allansichtigkeit (225) gestellt werden. Die Figur als ganzes ist durch den dominanten Kontur vom Ummaß abgegrenzt (226) - sie greift zwar in den Betrachterraum hinein, infolge der schraubenden Drehbewegung der *f i g u r a s e r p e n t i - n a t a*, aber diese Bewegung läuft letzten Endes wieder in sich selbst zurück. Gleichzeitig ist die Figur mittels des prägnanten Konturs doch vom Betrachterraum als das "ganz andere" separiert, sie ist auf sich selbst zurückverwiesen. Ihr "Selbst" aber konstituiert sich als Oberflächenschale, welche aus dem "unendlichen Zusammen" von Materie gebildet ist; von Materie, die qua Werkgestalt anschaulich ist, und aus der heraus körperhafte metrische Formen als Aktualisierungen der Enthebungs-dynamis in Richtung auf die Ineinsetzung von Stoff und Kraft emanieren werden.

Dies Letztere aber kommt durch den technischen Herstellungsprozeß des Bronze g u s s e s besonders deutlich zum Tragen.

"Flüssig gesetzte Materie ... läßt sich zu beständiger Selbstentfaltung bringen - als würde sie kontinuierlich neu aus sich selbst heraus geboren, steigt sie auf von Fülle zu Fülle, oder besser noch: ihre Fülle i n dieser kontinuierlichen Selbstgeburt und Selbstentfaltung kontinuierlich bewahrend. Das ist ein Phänomen des 'Lebens'. Nur was durch und durch in Fluß ist, kann Träger von Leben sein." (227)

Freilich handelt es sich beim Bronzeguß nicht um die reine ontische Form des "Flüssigen". Im "rein" Flüssigen wären Qualitäten nur im Zustand der Potenz vorhanden. Sie wären "nicht gestaltmäßig ausgewirkt" und gleichsam "aufgerichtet", sondern sie würden "daliegen, bereit aber wirkungslos (nicht chemisch, d.h. qualitativ wirkungslos, sondern formal!)." (228)

Beim Bronzeguß jedoch tritt "das Einzigartige der Metallität" extrem in Kraft: "Elastizität, die auf letzter Starrheit beruht, echte Nachgiebigkeit, die die Möglichkeit einer Katastrophe des Springens sehr weit hinausschiebt und Stofffülle, die bei aller elastischen Bewegungsfähigkeit und damit Unabhängigkeit der Glieder voneinander doch eine mit sich selbst intim verbundene Stoffkontinuität setzt ..." (229)

Also auch hier ein Beieinander "lebenssetzender Fülle" aber nicht als reiner Potenz, sondern anschaulich in die Welt getreten in einer stofflichen Verfestigung, die die reine Potenz zur körperlichen Stofflichkeit konkretisiert (230). Da Materie aber zugleich mit sich selbst den Raum setzt "als die ihr k o n s t i t u - t i v e und damit auch äußere Dimension" (231), findet sich in dieser "Grenzzone" manieristischer Bronzebildwerke auch das identische Zusammen von Unendlichkeitsabgrund und Oberflächenraum. Dadurch, daß dieses Zusammen an die Grenzfläche zum Betrachterraum rückt und durch die Allansichtigkeit der Figuren allseitig diesen tangiert (freilich - wie noch zu beschreiben sein wird - in solchem Aus-wirken vom Kontur erneut zurückgehalten), ist zudem die M ö g l i c h k e i t einer Integration von Kunst- und Betrachtersystem angedeutet, eine Möglichkeit, die wir in ihrer Kategorialität für die deutsche manieristische Plastik um 1600 an späterer Stelle noch bestimmter präzisieren müssen.

Aber bereits jetzt können wir konstatieren:

Alles durchwaltender Materiefluß konkretisiert sich zu raumkörperlichen Formen. Diese nun (beim Bronzezugß auch im technologischen Sinne) stationären Gebilde sind "aufgehoben" in einer Integrationsschicht, die nicht mehr entlang einer ebenen Fläche, sondern entlang eines sphärischen Kontinuums (der Oberflächenschale) organisiert ist. Damit ist die Bannung des Chaotisch-Dynamischen durch die Fläche tendenziell in Frage gestellt: Das sphärische Kontinuum internalisiert noch

den Flächenbezug, integriert ihn aber gleichzeitig der Allseitigkeit des Betrachterraumes. Hinter diesem sphärischen Kontinuum, hinter dieser Zone der Stoffkontinuität aber breitet sich das Nichts. Der Kern, das personale Willenszentrum, hat der Leere Platz gemacht (232). Einer Leere, in der nur noch das Abstraktum eines kompositionellen Achsensystems vorhanden ist.

Der Rezipient ist nicht mehr einem "sakralen" oder personellen Willenszentrum von "Figur" konfrontiert, sondern einer Zone mit sich selbst intim verbundener Stoffkontinuität, mit "lebenssetzender Fülle" in "die Welt getretener" Materie.

B) Die Ideeisierung von Materie

Es ist eine ontologische Gesetzmäßigkeit, daß apeirische Materie unfähig ist, "in sich selbst eine Qualifizierung irgendwelcher Art anzunehmen ...", doch sie wird "äußerlich dazu fähig ..., insofern sie in äußere Teile auseinanderfällt und in differenzierten Kraft-, Aufbau- und Gestaltungsverbänden derselben dasjenige transzendent zuwege bringt, was ihr immanent versagt ist." (233)

Aus diesem Satz erhellt:

Alles durchwaltende, quasi vitalistisch zur Potenz erhobene Materie, die im Zusammenhang mit dem unbemeßbaren Unendlichkeitsabgrund ins gestalterische Zentrum der deutschen Plastik um 1600 rückt, ist zwar als Chaos an sich nicht zu veranschaulichen, wohl aber ihre Transponierung in "Kraft-, Aufbau- und Gestaltungsverbände"

ihrer äußeren Teile. Im Phänomen der stationären Gebilde, der Integrationsschicht und der "Lichtmaterien" manifestiert sich die Entäußerung und gleichlaufende Bannung der apeirischen Materie zu metrischen Oberflächenstücken, zu kolloidaler Stofflichkeit.

Um in einem Bild zu sprechen: So wie bei einem dahinströmenden Wasserlauf die Unergründlichkeit des materiellen Fließens überdeckt wird von der Oberfläche konkretisierten Wellengekräusels, so wird der vom Substrat erfüllte Unendlichkeitsabgrund überlagert von Konkretisationen raumkörperlicher, formal strukturierter Stofflichkeit. Und so, wie die Wellen nicht qualitative Besonderungen, sondern Emanate des Wassers darstellen, so stellen die raumkörperlichen, formalen Gebilde, zumindest in der dialektischen Thesis nahsichtigen Betrachtenderstandpunktes, nur Emanate der Materie dar (eine Thesis, die durch die Antithesis weitsichtiger Betrachterposition bannend relativiert wird).

Konkretionen sind aus dem Materiefluß herausgenommene, diesen überdeckende und in der Entäußerung metrisch erstarrte "Teile" der Materie. Aufgrund ihrer "Enthebungs-dynamis" sucht die apeirische Materie die von ihr affizierten Gebilde - die raumkörperlichen Emanate - zu zentrifugieren. Dem widersetzt sich in der "Versenkungs-dynamis" der Bannungsmechanismus des Flächenbezuges. Eingefangen und "aufgehoben" in der Integrationsschicht, wird apeirische Materie auf ihren eigentlichen "Ort", auf den Unendlichkeitsabgrund zurückverwiesen.

Damit ist ein formaler Apparat umschrieben, der für die deutsche manieristische Plastik um 1600 bereits in summarischen Zügen als verbindlich nachgewiesen werden konnte. Soll dieser Apparat als Ausdruck des Substrats sich aber auch in einer möglichen ideellen Aufladung als relevant erweisen, so muß er am entsprechenden naturphilosophischen, -wissenschaftlichen und -spekulativen Kontext der Zeit überprüft werden (234).

a) Maßloses Universum und unermeßlicher Geist (235)
=====

1543 wurde in Nürnberg das Hauptwerk des Nikolaus Kopernikus, "De orbium coelestium revolutionibus libri VI", verlegt; 1566 erschien eine Auflage in Basel, 1617 eine weitere in Amsterdam. Die kopernikanische Theorie beschäftigt die Wissenschaft der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, um dann im 17. Jahrhundert mit Kepler und Galilei weiteren Einfluß zu gewinnen.

Die "Kopernikanische Wendung" versetzte die Erde aus dem Zentrum des Kosmos an dessen Peripherie. Damit brachte sie auch den Menschen "um das Bewußtsein seiner Zentralstellung in der kreatürlichen Welt: aus dem Herzen der Schöpfung wurde der elende Wanderer eines Planeten." (236)

"Sie hob zugleich die alte gesellschaftlich, theologisch und wissenschaftlich sanktionierte Hierarchie zwischen den verschiedenen Teilen der Schöpfung auf. Himmel und Erde, die Sonne und die Sterne, der Mond und die sublunare Welt bildeten nunmehr eine wesensgleiche, wenn auch in verschiedene Sonnensysteme teilbare Welt. Der Gedanke von der Gleichartigkeit und Gleichwertigkeit aller Dinge kündigte sich an und bereitete die Weltanschauung eines allgemeinen Relativismus vor ." (237)

Diese Zertrümmerung des mittelalterlichen Weltbildes durch Kopernikus wurde bereits entscheidend vorbereitet von einem der größten Denker des 15. Jahrhunderts, von Nikolaus Cusanus (dessen ideengeschichtliche Bedeutung für das folgende 16. Jahrhundert beispielsweise E. Cassirer (238) aufgezeigt hat). In seiner Schrift "De docta ignorantia" vertrat Cusanus die Idee, daß jedes natürliche Sein, in Relation zum göttlichen Ursprung allen Seins, diesem Ursprung gleich nah und gleich fern ist. Damit heben sich alle relativen endlichen Unterschiede auf, es formiert sich ein universaler, in sich homogener Kosmos. "Und damit ist mit einem Schlage der Wertgegensatz zwischen der niederen sublunaren und der höheren himmlischen Welt beseitigt. An die Stelle der Stufenleiter der Elemente, wie die Peripatetische Physik sie annimmt, tritt der Anaxagoreische Satz, daß in der körperlichen Natur 'alles in allem' ist. Der Unterschied, den wir in den verschiedenen Weltkörpern anzunehmen haben, ist kein spezifischer Unterschied ihrer S u b s t a n z ,

sondern beruht auf dem verschiedenen Verhältnis der
M i s c h u n g der überall gleichartigen, durch
die ganze Welt verbreiteten Grundelemente. (239)

Für diesen stofflich-materiell homogenisierten Kosmos existiert keine exakte geometrische Gestalt, kein physischer Mittelpunkt mehr. Die Welt erstreckt sich räumlich ins Unbestimmte. Demnach kann das wahrhaft "Exakte niemals als tatsächlicher Bestand, als Vorhandenes und Aufweisbares in der Wirklichkeit der Dinge angetroffen werden. Es ist und bleibt ein Ideal, auf das wir die Körper und die körperlichen Bewegungen zwar nur der Erkenntnis willen beziehen müssen, das sich aber nirgends unmittelbar in ihnen selbst, als ein wahrnehmbares Merkmal vorfindet." Alles sinnlich Wahrnehmbare bleibt "in der Sphäre der Unbestimmtheit, des bloßen 'Mehr oder Weniger'." (240)

Bei Cusanus ist die Welt, die Natur, von der absoluten Unendlichkeit Gottes bereits affiziert, ohne diese selbst schon zur Gänze zu aktualisieren.

Giordano Bruno (241) erkannte, basierend auf Cusanus und Kopernikus, dann auch dem materiellen Universum aktuelle Unendlichkeit zu (242). Diesen Gedanken der Unendlichkeit verbindet er mit einer allgemeinen Theorie des Relativismus, "nach der alle Unterschiede vom Standpunkt des Betrachters abhängen, nichts substantieller, beseelter, gotterfüllter ist als alles andere, und das All sich als eins und in allen seinen Teilen als identisch erweist." (243)

Spiegel dieser "maßlosen Verhältnisse" (244) wird das Bewußtsein des Menschen. "Das Absolute, das dem Menschen seit dem Mittelalter verloren gegangen war, wird auf diese Art wiedergewonnen. Das Subjekt selbst wird zur Quelle der Idee des Absoluten, der Verbundenheit mit dem Unendlichen, des Ewigkeits- und Allgefühls." (245)

Fassen wir zusammen: Über Cusanus, Kopernikus bis hin zu Giordano Bruno läßt sich eine ideengeschichtliche Entwicklung verfolgen (die durch diese drei Vertreter natürlich nur in ihren Hauptpunkten charakterisiert ist, und deren Verlauf sich weit ins 17. Jahrhundert hinein kontinuiert), in der die Unendlichkeitsvorstellung mehr und mehr von einer religiösen Kausalerklärung abgetrennt und als Qualität eines materiell-homogenen Kosmos begriffen wird. Dieser, nach Cusanus, mittelpunktslose und unendliche Kosmos transformiert sich zum einen in die Vagheit des Unbestimmten, des bloßen "Mehr oder weniger", zum anderen wird er aufgrund seiner undefinierbarkeit zu einem Relativum, zu einer abhängigen Variablen des menschlichen Bewußtseins. Das Absolute wird in den menschlichen Geist projiziert, die ehemals an das Sakrale gebundene Transzendenz des Absoluten führt zu einer Transzendierung des sich absolut setzenden Geistes. Mit solcher Verlagerung des Absoluten ins Subjekt gewinnt dieses als autonomer Mikrokosmos erneut die Zentralposition innerhalb des Makrokosmos zurück, aus der es durch die "Kopernikanische Wende" herauskatapultiert worden war.

Einerseits wird also das Universum in seinen Substrateigenschaften, in seiner von dynamischer Materialität und metamorphotisch wandelbarer Stofflichkeit erfüllten Unauslotbarkeit zunehmend ins Blickfeld gerückt, parallel dazu wird andererseits dieses substratpotente Sein aller Dinge intellegibel gemacht, indem sie zu Erfahrungsgegenständen des in seiner subjektiven Autonomie sich unendlich ausweitenden menschlichen Geistes werden, welcher freilich jene Intellegibilität nur mehr in Annäherungswerten erreichen kann.

Substrat und unendlich geweiteter Geist werden in Analogie gesetzt, mit Betonung noch auf letzterem. Substratpotenz wird in symbolisch-transzendent belastbare Allbeseelung gebannt, auf Pantheismus hin; unverkennbar aber affiziert sich auch der pantheistische Weltgeist mit dem, an dem er sich zu "bewähren" hat: Weltgeist, creator mundi, Gott, säkularisiert sich am Substrat zur substratimmanenten "Kraft".

b) "Das sympathetische Band der Natur" (246)

=====

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts kumulieren die Vorstellungen von der Materie als emanativer "Urschoß" (247). Diese Auffassungen verbinden sich mit dem Gedanken eines Hylozoismus, also der Idee von der Belebtheit (Beseeltheit) der Materie. Die Auffassung von der Beseeltheit der Materie aber ist Resultante einer übergreifenden pantheistischen

Vorstellungswelt. "Neben dem Empirismus des Naturforschers und der Skepsis der Philosophen, wie Montaigne und Sanchez, vertritt (beispielsweise - N.W.) Giordano Bruno einen Spiritualismus von pantheistischer und panpsychischer Färbung, der nicht nur für die Philosophie, sondern auch für die Kunst ebenso maßgebend ist, wie die entgegengesetzte Richtung. Dilthey bezeichnet den Pantheismus sogar als die wichtigste philosophische Lehre des Zeitalters, und erblickt darin nicht nur das Resultat von drei Jahrhunderten, sondern auch die eigentliche Brücke zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit." (248)

Die Allbeseeltheit der Materie wird zur Gottdurchdrungenheit der Materie. Derartige Gedankengänge lassen sich auch bei einem der einflußreichsten deutschen Pantheisten, bei Paracelsus, nachweisen (249), in dessen Schriften sich die Selbstentfaltung Gottes in der Welt als Prozeß der Hinordnung des materiellen Chaos zum Kosmos manifestiert, "metaphorisch unterlegt von der Erhellung des diabolischen Dunkels durch das Licht der göttlichen Vernunft." (250)

Die pantheistisch gefärbten Interpretationsmodelle wurden dann zu Anfang des 17. Jahrhunderts in der Regel zu mechanistischen umgewandelt, gipfelnd in den Sätzen der 1600 bis 1606 niedergeschriebenen "Neuen Astronomie" von Kepler: "Mein Ziel ist, zu zeigen, daß die himmlische Maschine nicht eine Art

von göttlichem, beseelten Wesen ist, sondern eine Art Uhrwerk (und wer glaubt, daß eine Uhr eine Seele hat, schreibt dem Werk die Eigenschaft seines Schöpfers zu), insofern alle seine vielfältigen Bewegungen durch eine einfache, magnetische und materielle Kraft verursacht werden ... " (251)

Ob nun eine pantheistische oder mechanistische Ausdeutung vorliegt, i m m e r aber ist Materie das "In-Möglichkeit-Sein" und das die Möglichkeit von Sein Bereitstellende, der emanative Urschoß, die natura naturans.

Äußere Formen sind Ergebnisse der apeirischen Materie; einer Materie, die von Gott "beseelt", oder von mechanischen Kräften "in Gang gesetzt", sich zu energetischer Wirkkraft (Versenkungs- und Enthebungsdynamismen!) entfaltet.

Das "sympathetische Band der Natur" wird zum tertium comparationis, auf das sich die Erscheinungen der Welt universal vermitteln.

c) Alchimie und sublimierte Materie =====

"Muß man derowegen den Leib also auflösen/
daß dieser ein Geist oder geistlich werde/
und der Geist muß leiblich oder in einen
Leib verwandelt werden/wann anderst der
Künstler der Natur nachzufolgen/wie sich
solches gebühret/befliessen ist. Dann wir
sehen/oder es bezeuget dieses die augen-
scheinliche Erfahrung/daß das Wasser na-
türlicher Weise in eine Wolcken aufgelöset/
und die Wolcken widerum in eine Wasser
congelirt/oder also dick gemacht werde."
(252)

Diese Sätze beinhalten Grundaussagen alchimistischer Theorie und Praxis der Zeit um 1600, die sich für unser Arbeitsthema als relevant erweisen werden. (Die Wortbezeichnung "Alchimie" wird teils hergeleitet von griech. "chyma" = Metallguß, teils von Ägypt. "kemi" = das Schwarze, was gleichbedeutend wäre mit schwarz-farbigen Präparaten als Urstoffen des alchimistischen Prozesses.)

Die Alchimie ist, "abgesehen von den charlatanistischen Auswüchsen und den Spielereien des Okkultismus ... eine naturwissenschaftliche Theorie zur Erklärung des Problems von der Körperzusammensetzung, von dem Wesen der Grundbestandteile, ihren Zustands- und Vorgangsmerkmalen, ihrer Mischung und Ineinanderverwandlung. Sie war, wie ihr bester Kenner, Marcellin Berthelot, sagte, eine 'Philosophie, d.h. eine rationalistische Auslegung der Metamorphosen des Stoffes'. Also ontologische Fragen, d.h. Wesensprobleme über Körper und Geist, Stoff und Kraft, geistige Vorgänge u.a. fallen in ihr Bereich." (253)

Um 1600 erlebte diese zwischen Naturwissenschaft und phantastischer Spekulation angesiedelte Disziplin einen ersten absoluten Höhepunkt: "Nach einer Anlaufzeit im 16. Jahrhundert - alchimistische Schriften werden noch in großer Zahl handschriftlich verbreitet - zeigt sich am Ende dieses Jahrhunderts ein steiler Anstieg und ein erster Höhepunkt in der Zeit zwischen 1610 und 1620, genauer in der Jahren 1616-1619,

in denen pro Jahr mehr als 20 Bücher erscheinen, in erster Linie Rosenkreuzerschriften. Die Zeit zwischen 1620 und 1650 bildet einen auffallenden Einschnitt, sicher eine Folge des 30-jährigen Krieges. Zwischen 1660 und 1690 zeichnet sich ein zweiter Höhepunkt ab, vor allem die Zahl der Neuauflagen steigt stark an. Doch dann setzt ein ständiger Rückgang ein ... Um 1800 verschwinden die alchimistischen Werke völlig." (254)

Einen ausgezeichneten Überblick über die alchimistischen Theorien, die in Deutschland vom 16. bis zum 17. Jahrhundert verbreitet waren, gibt die Sammelchrift "Kern und Stern/Der vornehmsten Chymisch-Philosophischen Schriften" des Ulmer Arztes Conrad Horlacher (255), aus der wir einen für unser Arbeitsthema aufschlußreichen Überblick zusammenstellen.

Im Mittelpunkt alchimistischen Interesses steht die theoretische und praktische Beschäftigung mit metallurgischen Techniken (als Ergebnis verspricht man sich den "Stein der Weisen", das "Lebenselixier", oder ganz einfach die billige "Herstellung" von Gold):

"Dannenhero auf solche Weiß gar leicht erwiesen werden kan/daß kein Metall in das andere verwandelt werden könne: Weil alle Metall einerley Uhrsprung/oder materialischen Anfang haben/und also in Anseh und Betrachtung der obgedachten ersten

Materi keineswegs differiren oder unterschieden seyn. Es hat nemlich das Gold so wohl/als das Silber/Quecksilber und andere Metallen nur einerley Materi ..."(256)

Die Transmutierbarkeit der Metalle beruht auf ihrem gemeinsamen Ursprung aus einer einzigen Urmaterie.

"Alle Metallen haben einerley Ursprung oder Materiam prima, u. ist daher der metallorum von dem gemeinsamen Quecksilber keineswegs unterschieden. Dannenhero saget der Wahrheit=liebende Sendivogius in seiner Prefation über das Ænigma Philosophicum ... notabiliter also: Obwohlen alle Metallen und alle Sachen daraus ihren Ursprung haben: So seye doch keines demselbigen mit so grosser Freundschaft verwandt/oder zugethan/ als das Gold erhellet also ganz klar/daß alle Metallen aus einerley Ursprung oder Materia geböhren werden: Und hat daher das ☿ rialische wässerigte Wesen eben dergleichen Beschaffheit/ als das Elementalische Wasser/welches ebenfalls die anfängliche Materia aller von Gott geschaffenen Creaturen gewesen/und noch ist." (257)

Dieser Urmaterie ist als Kategorie die Qualität "elementalischen Wassers" zu eigen, die Kategorie chaotisch-amorphen Fließens. Zur Komponente des elementalischen Fließens tritt ein geistiges Prinzip als Urbeweger aller Dinge hinzu:

"weil alle erschaffene Dinge aus Wasser und Geist uhrsprünglich bestehen/oder aus diesen beyden Principiis in ein Wesen gefasset/und componiret oder zusammengesetzt werden. Was ist aber das jetzgedachte Quecksilber anders/als ein begeistertes Metallisches Wasser/auch also Wasser und Geist zugleich?" (258)

Geist aber ist identisch mit Licht, ist "geist-feuriges Liecht" (259). Die prima materia metallorum der Metalle, ihr flüssiges Substrat (mercurius philosophicus, elementares Quecksilber) wird am Licht zu "organischem" Wachstum, zur Ausdifferenzierung in "concreta naturalia" (260) entzündet:

"Es ist auch/wie der berühmte Adeptus Sendivogius in seinem Novo Lumine Chymico, Tract. XI. klar bezeuget/ und lehret/in dem Centro Terræ oder dem innersten Grund der Erden eine irrdische Sonne/die mit ihrer stetswährend oder unaufhörlichen Bewegung die bey sie habende Wärm oder Strahlen über sich und in die Höhe treibet. Wie nun hieraus ebenfalls erhellet/daß die Metallen/als welche bekannter massen in jetzt besagtem Centro Terræ generiret/oder gezeugt werden/durch oberwähnter irrdischer Sonnen Hitze und Strahlen zum innerlichen Wachstum befördert werden..." (261)

Dem Licht haben die concreta naturalia ihre Formwerdung zu danken (262).

Diejenigen "echten" (im Gegensatz zum Quecksilber) Metalle, die "von Natur aus" den größten Anteil an den Elementarien des Geistfeurigen und Flüssigen besitzen, sind Gold und Silber. Diese sind deshalb, und sei es nur in Spuren, a l l e n Metallen, Mineralien, ja sogar organischen Stoffen wie Holz beigemischt (263). Kupfer und Zinn nehmen zwischen Gold und Silber eine Mittelstellung ein:

"Zinn und Kupffer seynd zwey solche Metallen/daß jenes in Silber/dieses aber in Gold gar leichtlich verändert werden kan. Dann das eine Metallische Wesen hat einen reinen/theils fixen oder Feuerbeständigen Örium, theils einen unfixen in und bey sich: Dem andern aber mangelt die Fixation und die Schwehre/samt der Reinigkeit. Beederseits judiciret oder beurtheilet der scharffsinnige Geber gar wohl/wann er ... also redet: Es ist derowegen das Zinn unter denen unvollkommenen Metallen/mehrsers/oder sehr vollkommen/und zwar seinem Ursprung nach/benanntlichen dem Gold und Silber sehr verwandt oder gleichförmig: Jedoch aber dem Silber mehrers/als dem Gold." (264)

Indem der Alchimist den gemeinsamen elementaren Ursprung all dieser Stoffe zu metamorphotischen Umwandlungen ausnützt, operiert er mit der "eusserlichen Form oder Gestalt" und der "innerlichen" Form der Stoffe, welche "bleibet oder verharret in ihrem Wesen gantz und unzerstöhret" (265).

Die äußere Gestalt eines Dinges ist demnach akzidentiell, entscheidend ist die "innere" Form, will sagen, der wesensmäßige Anteil an den Elementarien fließender Materie und ins Leben setzenden Lichtes.

Wenn der Alchimist mit diesen Elementarien experimentiert, setzt er sich mit der Natur in Einklang, denn diese ist nichts anderes als ein großer "Schmelztiegel":

"Zumahlen die Natur selbst/als welche von der Kunst dißfalls imitiret oder nachgeöffet werden muß/nichts anders thut/als nur kochen/und zwar nicht durch künstliche Hand=Arbeiten/sondern vermittelst der bloßen natürlichen Digestion, oder Kochung/die durch das mineralische Schwefel=Feuer verrichtet wird." (266)

Der Alchimist wird zum Schöpfer "praeter naturam" (267).

Es dürfte bereits jetzt deutlich geworden sein, daß sich aus solchen alchimistischen Kernsätzen (aber auch aus den davor angeführten Thesen der "seriösen" Naturphilosophie) aufschlußreiche und stupende Rückschlüsse auf die Werkstoff- und Materialgepflogenheiten der deutschen manieristischen Plastik um 1600 ziehen lassen.

Das Universum wird mehr und mehr zum unbestimmbaren "Ort" energetischer Potenzen "materialisiert": zum Wirkfeld fließender Urmaterie und lichtfeurigen Geistes (268).

Es mutet wie eine Zusammenfassung dessen an, was wir als substraterfüllten Unendlichkeitsabgrund aus der Phänomenalität der Kunstwerke herleiteten, wenn es in der Sprache der Alchimisten heißt:

"Ist demnach die wahre Materia deß Steins der Weisen/ebenfalls ein Chaos, als undeterminirtes metallisches Wesen/und weil es ein Geist ist/auch jetz"gedachter massen alle Metallen daraus können extrahiret/oder gebracht werden: Das jetzt besagte Chaos aber ist die eigentliche Materia aller Dinge/welche die Welt begreiffet/und davon handelt obbemeldte Smaragdinische Tafel/auch consequenter und also von dem Stein der Weisen."
(269)

Aus diesem Urchaos konkresziert flüssige Urmaterie zu Stofflichkeit - wir beschrieben dies an den Kunstwerken als die Formemanate, die innerhalb der stationären Gebilde aus dem durchwaltenden Stofffluß entstehen.

Aus dem gemeinsamen elementaren Ursprung der "concreta naturalia" resultiert ihre Transmutierbarkeit - so wie auch der manieristische Künstler durch Materiallimitationen in der "Weltlandschaft" der Werkstoffe und Materialien metamorphotische Übergänge herstellt (Stuck ist - je nach Einstellung des Betrachters - "Gipswerk" und/oder in einer optisch-rezeptionellen "Transmutation" Marmor!).

Durch das als geistiges Prinzip gefaßte Licht (270) wird die chaotische Materie zum Leben erweckt. Das bedeutet aber auch: Sie wird ihrem chaotischen Zustand entrissen, sie wird als nun erfahrbare Stofflichkeit in ihrer Chaotik gebannt.

Es bedarf wohl keiner längeren Ausführungen, hiermit das künstlerische Phänomen der "Lichtmaterien" und der lichthaltigen Fassungen - eben die Verstofflichung des Lichtes und die Transzendierung des Materiellen - zu vergleichen.

Zentrales alchimistisches Experimentierfeld war die Metallurgie. Parallel dazu kann man die enorme Rolle sehen, die die Gold-, Silber-, vor allem aber die

Bronzeverarbeitung in der deutschen Plastik der Zeit einnehmen. Haben doch die Metalle den meisten Anteil am Elementaren des Flüssigen und Lichten: Gold und Silber sind die "edlen" Pole, zwischen denen Kupfer und Zinn (als "materia composta", als "transmutierte" Materie wird daraus ja Bronze, wird "aurichalcum"!) vermitteln. Der Bronzegruß ist die künstlerische Technik par excellence, in der flüssige Urmaterie durch "Lichtzeugung" zur Oberflächenform gebannt wird. (Vgl. zur Rolle des "Flüssigen" in Steinmaterialien die näheren Ausführungen in Anm. (271)).

Die Lichtmaterien par excellence, Silber und hauptsächlich Gold, sind allen Mineralien, ja sogar dem Holz naturaliter beigemischt. Die Rolle dieser Edelmetalle als Fassungen auch von Marmor, Alabaster, Sandstein u.a. haben wir in Kap. I herausgestellt. Es wurde auch beschrieben, wie Lüsterfassungen einen figuralen "Kern" beispielsweise aus Holz mit metallener Farbigkeit und metallenen Glanz tingieren.

Doch vielleicht könnte man sogar soweit gehen, die Vorliebe zu goldfarbenen Hölzern in dieser Zeit, zumindest teilweise, als Bevorzugung "golddurchwachsenen" Holzes zu deuten.

Auch über die Farbgebung in der deutschen Plastik um 1600 dürften vergleichbare Passagen in den alchimistischen Traktaten wertvolle Aufschlüsse geben (272).

Die bereits in Kap. I an Werkstoffkombinationen hervorgehobene prävalente Farbpolarität Schwarz-Weiß (Hell-Dunkel) findet ihr Analogon in der alchimistischen Gegenüberstellung von schwarzem "Urchaos" (273) und der dieses Chaos zur "Konkretion" erweckenden Weiße des Lichtes (Silber). Den Höhepunkt des Lichthaften stellt freilich das Gold dar, vor allem rötlich gefärbtes Gold (274).

Überhaupt spielt neben Schwarz, Weiß, Gold(Gelb) das Rot(Gold) eine entscheidende Rolle - wird doch der Stein der Weisen meist als von rubinroter Farbe beschrieben (275).

Auch hier genügt es, auf die im ersten Kapitel aufgeführten Beispiele rotgefleckten Marmors, roten Alabasters, roter Lüstrierung usw. kurz zu verweisen (276).

Die in der Alchimie gebräuchliche Trennung zwischen der inneren Form der Dinge, d.h. ihrer wesenskonstitutiven Anteilhaftigkeit an den Elementarien flüssiger Materie und wirkmächtigen Lichtes, sowie der akzidentiellen äußeren Gestalt können wir nun methodisch dahingehend auswerten, daß wir die Phänomene des Substrats (also des "inneren Wesens" der plastischen Kunstwerke um 1600) mit denen der ästhetischen Endgestalt (also den zumindest partiell von "außen" herangetragenen Formen) vergleichen.

2. Substrat und ästhetische Endgestalt: eine Doppelorientierung

Der Modus des Brückenschlages von der Werkgestalt (und der darin "aufgehobenen" optischen und ideeisierten Evidenz des Substrats) zur ästhetischen Endgestalt (mit ihren Ideenimplikaten) entscheidet über die besondere Einstellung einer künstlerischen Epoche zum Problemfeld Substrat-Idee-Bedeutung.

Die Beziehung von Substrat und ästhetischer Endgestalt qua Werkstoff, Material und Werkgestalt in der deutschen Plastik um 1600 gilt es nun zu untersuchen.

Das Substrat und die Kategorien des Plastischen (277)

G. Kaschnitz von Weinberg hat grundlegende kategoriale Eigenschaften statuarischer Plastik aufgezeigt (278). Demnach enthält der Begriff "Statue" zwei Wesensbestimmungen. "Das eine dieser Elemente ist die Idee des Bildes, das andere die Vorstellung von etwas Auf- oder Hingestelltem ..." (279) Das "Auf- oder Hingestellte" deklariert sich genetisch als der monolithische Orthostat, der in seiner Achsenstruktur dem Koordinatenraum und in seiner Massigkeit der Schwerkraft korrespondiert. "Durch das Bild wird der Kraftinhalt des anikonischen Monuments nicht nur gedeutet, sondern dieses soll offenbar in der Materie dadurch noch fester gehalten werden, vielleicht soll durch das Bild auch das Einströmen von Kraft in die Materie erleichtert werden. Dem Bilde wiederum wird durch das Eindringen in die Körper- und Raumsphäre des Megalithischen

der Charakter des Monumentalen, d.h. also des Ewigen und Unveränderlichen zuteil ... (280)

Der Monolith und das Bild - diese Verbindung zeitigt kategoriale Qualitäten.

Im Monolithen sind Schwerkraft und Kontrastierung der Schwerkraft, also Tektonik, "aufgehoben".

Der Monolith ist ein raumkörperliches, stereotomisches Gebilde, welches sich im Verlauf der künstlerischen Entwicklung immer mehr nach der Leiborientiertheit des Menschen organisiert.

An diesen Monolithen wird ein "Bild" herangetragen. Die entscheidende Frage ist, inwieweit dieses "Bild" den Massenkern in spannender Wirkkraft zu durchwalten vermag - inwiefern eine plastische Formung auch den Massenkern erfaßt, inwiefern "die innere, materielle Verbindung des orthogonalen Achsengerüsts mit den stereometrischen Rotationsformen der plastischen Gestaltung zu einer wirklichen strukturellen Einheit" (281) wird.

"In engem Zusammenhang mit der ... Neigung, die Differenzierung der Form an die Peripherie der voluminösen Gestaltung zu verlegen und diese selbst in ihrem ungegliederten, massenhaften Charakter zu bewahren, steht das Bestreben, die Oberfläche zur empfindlichen Membrane von Ausdrucksformen zu entwickeln und sie ihrer Natur entsprechend als Element subtilster Naturwiedergabe zu verwenden, in der begreiflicherweise den optischen Effekten und Möglichkeiten die wichtigste Rolle zugemessen wird." (282)

Bei unserem ersten Untersuchungsbeispiel, der D a v i d - Figur, existiert kein Massenkern im Sinne eines monolithischen Orthostaten (283). Das Spiel von Ausdrucksformen (Formen der Werkgestalt u n d Formen der ästhetischen Endgestalt) findet ausschließlich an der Peripherie der "voluminösen Gestaltung" statt.

Damit aber sind nicht nur die Formen der Werkgestalt, sondern auch diejenigen der ästhetischen Endgestalt der beschriebenen Integrationsschicht eingeordnet, welche sich als der in die Fläche gebannte, von bewegter Materie erfüllte und von Enthebungs- und Versenkungsdynamismen zu raumkörperlichen Emanationen und Rückbindungen aktivierte Unendlichkeitsabgrund erwies - als das, wie wir nun sagen können, "chaos philosophicum" der Alchimisten!

Die Figur zeigt sich von keinem inneren Willenszentrum, keinem durchgeformten Massenkern her organisiert, sondern von "übergeordneten" Dynamismen bestimmt. Materielles Fließen ist gleichsam an die Oberfläche gehoben und dort durch eine internalisierte Fläche und partielle Lichtmaterien (Teillüstrierung) festgebant.

Zudem ist der Figurenkörper trotz in sich verschraubter Bewegtheit auf Einansichtigkeit, auf eine vollständige Präsentation en face berechnet (284).

Solche Flächenbreitung dem Beschauer gegenüber bestimmt auch zunehmend die Bronzeplastik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts.

Zwar scheinen dem zunächst jene figuralen Aufbauverhältnisse zu widersprechen, nach denen ein plastisches Bildwerk von einer internen Vielachsigkeit beherrscht wird. Daraus resultiert fürs erste eine Allansichtigkeit, die häufig dadurch zusätzlich unterstrichen wurde, daß man solche Figuren in den protomusealen Sammlungen und Wunderkammern der Zeit auf mechanisch drehbare Sockel montierte.

Die Organisation der Figuren nach innerplastischen Achsen ist nur möglich bei einer durchgängigen Volumenmodulation. Mehr und mehr tritt dann aber der Relief-, der Schalencharakter der Oberfläche in den Vordergrund: Das plastische Willenszentrum geht verloren und wird durch eine flächenrelevant organisierte Hülle ersetzt. Die zunehmend verstärkte Linearstruktur dieser Oberfläche einschließ- lich des optisch dominanten Außenkonturs unterwirft das figurinterne Achsensystem seiner Wirkkraft, ohne die ehemals rundplastische Organisation v ö l l i g zu beseitigen.

Damit versammelt sich an der Oberfläche der Bronze-
werke flüssig gesetzte Materie, in konvexen Wölbungen in
den Betrachterraum hinaus tendierend, aber in die Sub-
ordination von F l ä c h e n - Schalen und
F l ä c h e n - Raster gebannt.

"Alle Formbildungen, die den Zweck haben, ...
das Kunstwerk in eine Beziehung zum Beschauer
zu setzen, gehören einer sekundären Bildungs-
sphäre der plastischen Struktur an. In diese
zweite Schicht der Strukturvorgänge gehören
sowohl die motivische Adaptierung einer Plastik
in Rücksicht auf den Beschauer, die den gleichen

Zwecken dienenden Veränderungen perspektivischer Art (Verkürzungen usw.) als auch alle Bestrebungen, die plastischen Vorgänge in einer Ebene senkrecht zur Sehlinie des Beschauers zu entwickeln (Relief, einansichtige Gruppe)..."

Dieser Punkt ist deshalb wichtig,

"weil man in (ihm) bereits die vorbereitenden Schritte zur Bildung einer neuen Strukturtotalität erkennen kann, in der die Plastik ganz in die Ebene zurückweicht, die ihrerseits nun als eigentlich formendes Element die nun zur Einheit verschmolzenen Strukturen des künstlerischen Existenzraumes und des Beschauerraumes umfaßt ..." (285)

Kaschnitz-Weinberg hatte diese Sätze auf eine bestimmte Entwicklungsphase der antiken Statuarik gemünzt.

Für die David-Figur wollen wir aus ihnen zunächst festhalten, daß die Ebene, d.h. das in die Fläche gebannte Substrat und der Unendlichkeitsabgrund auch hier "eigentlich formendes Element" geworden sind. Die ganze Figur ist durchwaltet von den ursächlich formenden Kräften innerhalb der Integrationsschicht. Diese repräsentiert, wie bereits festgestellt, den an die Oberfläche gehobenen und "oberflächlich" überdeckten materieerfüllten Unendlichkeitsabgrund, den Conrad-Martius auch als "Unraum" charakterisiert, in dem nichts "orten kann".

Wie und wo kann dann aber die von diesem Unraum affizierte Figur, und wo können alle mit ihr vergleichbaren Plastiken dieser Zeit "orten"?

Eine Antwort darauf kann die Überlängung und proportionale Verstreckung manieristischer Figuren geben. Die vom "Unraum", von einem "Raummonster" erfüllte und aus ihm emanierende Figur kann nur orten, wenn sie selber apeirische, "monströse", chaotische Dimensionen reklamiert. Gestalt zerfließt und wird gleichsam selbst "zerdehnt" in die Unendlichkeit des Abgrundes hinein.

Dem korrespondiert auch die an der David-Figur und anderen Beispielen sichtbare Kompartimentierung (286). In ihrem Aufbau werden derartige manieristische Plastiken in ein Raster achsialer Koordinaten zerlegt. Die David-Statuette beispielsweise ist von "Kopf bis Fuß" von horizontalen Achsen durchzogen. Dadurch existiert kein zentrales lagernes Potential der Schwerkraft (287), die Schwerkraft verströmt sich quasi in einen Unendlichkeitsabgrund.

Eine andere Möglichkeit des Verströmens stellt dann die "außer Fassung geratene" Überlängtheit dar. Auch hier, ohne horizontale Achsengliederung, findet sich kein schwerpunktmäßiges Zentrum mehr: Fehlende Schwerkraft signalisiert folglich labiles "Nicht-orten-Können" (welches ikonographisch - beispielsweise bei Heiligendarstellungen - umgemünzt werden kann in: "Nicht-orten-Müssen", "Nicht-orten-Wollen" (288)).

Der figural abgebildete Mikrokosmos "Mensch" unterliegt, so könnte man sagen, analog zum Makrokosmos, der in der Naturphilosophie und -spekulation seit der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert hypostasierten "Ausweitung" des Universums.

Substrat und "Ästhetische Grenze" (289)

Unter "Ästhetischer Grenze" versteht E. Michalski die Grenzzone zwischen "geformtem Kunstraum" und "ungeformtem Freiraum". Dabei kann "die Kunstformation ... in den Realraum übergreifen und umgekehrt kann der Realraum gleichsam als ungeformter Rohstoff in den Kunstraum eindringen." (290)

Dieser Gedankengang verweist uns auf eines der wohl fundamentalsten Strukturprobleme der deutschen manieristischen Plastik um 1600: nämlich auf das schon angesprochene, strukturell intendierte Zusammenwirken von nahsichtigem und weitsichtigem Betrachterstandpunkt.

Bei nahsichtigem Betrachterstandpunkt wird das Mikrorelief der Kunstobjekte relevant. Das Mikrorelief konstituiert sich aus stationären Gebilden, die in einer Integrationsschicht aufgehoben sind. Als solche verweisen sie auf Materie, Unendlichkeitsabgrund und Versenkungs- und Enthebungsdynamismen. Die an der Oberfläche der voluminösen Gebilde sich manifestierenden Konfigurationen sind anschaulich Emanationen der Materie: Emanationen, metrische Oberflächenstücke, die von kolloidaler Stofflichkeit zu materieaffizierter Raumkörperlichkeit sich kontinuieren können. Alle Formationen aber sind durch eine optische (technologisch auf den Werkspuren basierende) Dedifferenziertheit der Integrationsschicht dem flächengebannten, materiell erfüllten Unendlichkeitsabgrund subordiniert.

Und alle Formationen sind demnach zu "Sendern" von Signalen geworden, die sich nur mehr in rezeptionellen Annäherungswerten erfassen lassen: Chaos des Raumes und der Materie ist per se nicht prägnant erfahrbar - die optische Rezeption dieser Chaotik ist selbst "chaotisch-amorph" geworden - hier wird das Substrat spezifischer Werkstoffe und Materialien einsehbar.

Die nahtsichtige Erfassung der Kunstwerke impliziert so eine Anerkennung des Substrats. Damit ist aber auch die Voraussetzung gegeben, das Substrat erstmalig im Bewußtsein dem Einfließen von Idee, nämlich der Auffassung von den Zuständlichkeiten der Materie, zu "öffnen".

Der weitsichtige Betrachterstandpunkt erschließt die Objekte in ihrer Makrostruktur. Durch den optischen "Wegfall" der in einer speziellen Werkgestalt sich ausprägenden Phänomene wie Integrationsschicht, Materiefluß, kolloidale Oberflächenstofflichkeit usw. differenzieren sich die stationären Gebilde zu statischen Grund-Muster-Verhältnissen. Die Formen erweisen sich in diesem Prozeß nicht als Emanate des Substrats, sondern als prägnante Eigengebilde. Das Chaos ist "ersetzt" durch "geordnete" Aufbau- und Figuralverhältnisse.

Die von den Werken ausgehenden Signale sind konzis nachvollziehbar in der Umsetzung zu eindeutiger optischer Information. Unendlichkeitsabgrund, apeirische Materie und Versenkungs- und Enthebungsdynamismen sind bei solch "distanzierter" Rezeption irrelevant geworden - sie sind hinter die ästhetische Endgestalt gebannt. Die ästhetische

Endgestalt hebt die Anschaulichwerdung des Substrats in Werkstoff und Material auf, sie benützt letztere als reine Träger der "äußeren Gestalt", so wie diese im Sinne der Alchimie als wandelbare Erscheinungsweise die Sichtbarkeit der Dinge - im Gegensatz zu deren "innerer Form", deren Wesen - bestimmt.

Damit aber öffnet sich das Kunstwerk dem Einströmen substratunabhängiger Idealität (291).

Die manieristische Plastik, vor allem die Altar -, Epitaphien-, Grabmal- und Brunnenplastik, also die Gestaltung von plastischen Gruppen, ist immer auf die Doppelpoligkeit von Nahsicht und Weitsicht und damit auch auf das Zusammenwirken beider Rezeptionsmodi in Richtung auf eine innovierende Synthese hin angelegt.

Substrat: Optik und Haptik

Aus der Antithetik (die freilich nicht Antagonismus, sondern in der Subjektivität des Betrachters "aufgehobene" Dialektik impliziert) der Rezeptionsmodi resultiert auch eine Antithetik sinnlicher Kategorien.

In nahsichtiger Distanz wird die Integrationsschicht erfahr- und nachvollziehbar. In weitsichtiger Position zerlegt das Auge des Rezipienten die Integrationsschicht in ihre einzelnen Konstituentien: Fläche, Raumkörperlichkeit, Form, Bewegung. Diese Elemente ordnen sich zueinander im Sinne einer klaren Struktur, eines Grund-Muster-Verhältnisses, einer klaren Trennung der Gattungskategorien usw. (292)

Die erste Art der Rezeption, die Erfassung der Integrationsschicht, beinhaltet das sinnliche In-sich-Aufnehmen eines Form-Volumen-Kontinuums. Der strenge mathematische Begriff eines Kontinuums, einer stetigen Mannigfaltigkeit, wurde am einfachsten wohl von R. Dedekind (293) geliefert. Er charakterisiert das Kontinuum als ein Zweiklassensystem von Punkten, wobei die eine Klasse von der anderen durch einen "Nullpunkt" getrennt ist. Der Begriff der Stetigkeit bringt es aber mit sich, daß der die Teilung initiiierende Nullpunkt selbst kein qualitativ besonderer sein darf, da sonst der kontinuierliche Übergang aus der einen in die andere Klasse nicht mehr möglich wäre. Der klassifizierende Punkt ist also nur momentan ausgezeichnet, im Prozeß des stetigen Übergangs wird er sogleich zum Element einer der beiden Klassen. Damit ist aber aus dem Begriff des Kontinuums jeder Systemgedanke im Sinne eines wertmäßig einteilenden Prinzips eliminiert. Eine beständige Übergänglichkeit, eine dauernde, egalisierende Permutabilität ist die Folge.

Aus solcher Begriffsbestimmung erhellt noch einmal die Rolle der Integrationsschicht als Zone fließender Übergänglichkeit und nur graduell, nicht qualitativ besonderer Emanate. Es erhellt aber auch die Funktion kolloidal vorzeigter Stofflichkeit: Hier sind die "Punkte" gegeben, die als momentan ausgezeichnete Klassifikationspunkte **g l e i c h z e i t i g** fließenden Übergang initiieren (294).

Die sinnliche Erfassung einer stetigen, "unhierarchischen" Mannigfaltigkeit, die sich aus stofflichen "Kontinuitäts-punkten" zusammensetzt, mündet in das haptische, zeit-kontinuierliche Erfahren stofflicher Gegebenheiten (295).

Dagegen ist die mit projektiver Zuständlichkeit kalkulierende optische Sinnlichkeit auf die Erfassung nicht einer stetigen, sondern einer diskreten Mannigfaltigkeit gepolt. Der klassifizierende "Punkt" bleibt im projektiven System in seiner Wertigkeit erhalten. Er wird zum "Fixpunkt" eines im zeitlichen Zugleich erfahrbaren geordneten Wertesystems. Der Gesichtsraum, der an ihm sein Zentrum findet, ist nicht mehr Unendlichkeitsabgrund, sondern hierarchischer Systemraum.

Wir sprachen eingangs davon, daß diese Antithetik haptischer und optischer Sinnlichkeit symptomatisch für die manieristische Plastik sei. An einem der vielen möglichen Beispiele soll dies nachgewiesen werden (296).

Als typisches Exemplum der Bronzeplastik sei ein wichtiges Frühwerk Hubert Gerhards herausgegriffen, eine sitzende Prophetengestalt aus einem Gedenkaltar für Christoph Fugger, entstanden 1581 - 1584 (297).

Die vergoldete Bronzefigur (Abb. 10) beeindruckt in der nahechtigen Rezeption (die aufgrund der Größe und der Detailbehandlung a u c h legitim ist) vor allem durch haptische Qualitäten, die den Betrachter zu einer fast connoisseurhaften Intimität verleiten. Die stetige Mannigfaltigkeit einzelner Formpartien evoziert haptische

Ästhetisierung, leitet den t a s t e n d e n Blick zum nächsten Formkomplex weiter (vor allem etwa die Mulden und Buckelungen des nackten Oberkörpers) und lassen über dem zeitlichen Nacheinander der Rezeption fast das zeitliche Zugleich, den projektiv geordneten Aufbau des figuralen Insgesamt, die "Bild"komposition vergessen. Auch die Licht-Schatten-Kontraste der Goldfassung werden als kontinuierendes Punktemuster erfahren.

Ganz anders "verhält" sich die Figur aus der Entfernung. Das Form-Volumen- und das Licht-Schatten-Kontinuum fixieren sich zum kompositionell hierarchisierten, zum wertmäßig gegliederten System. Buckelungen "verfestigen" sich zu muskulöser Gesamtkörperlichkeit, unterstützt von den nun modellierenden Glanzlichtern der Goldfassung. Diese dient jetzt überhaupt einer bildmäßig-optischen Zusammenfassung der Figur, nicht mehr ihrer haptisch erfahrbaren Zerlegung in "Kontinuitätspunkte".

Bezeichnend für dieses wesensmäßige (298) Pendeln manieristischer Plastik zwischen optischer und haptischer Sinnlichkeit ist es auch, daß sich derartige Zwiespältigkeit in anderen Kunstgattungen ebenso vorfindet. Wiederum können hier nur zwei Beispiele für ungezählte andere stehen.

Betrachtet man den 1589 entstandenen Kupferstich des Hendrik Goltzius mit der Darstellung des Herkules (299), so erkennt man etwa in der von dominantem Kontur flächenmäßig zusammengefaßten, ansonsten aber in korpuskularer Kontinuation gebildeten Körperlichkeit der Hauptfigur erneut die Anti-thetik hier imaginierter Haptik und faktischer Optik. (Abb. 11)

Noch eindringlicher ist dies der Fall bei Gemälden G. Arcimboldis, bei denen die bildmäßige Optik des figurativen Insgesamt aus imaginierten, abbildlich aufgeladener, stoffliche Konkretionen ins Spiel bringender Haptik der einzelnen Figurenelemente zusammenwächst: So, wenn sich beispielsweise ein Gesicht in seinem flächigen Silhouettenwert aus der plastisch-haptischen Konsistenz e i n z e l n e r kontinuierlich zusammengefügte Früchte bildet (300).

Die Doppelpoligkeit von Nah- und Weitsicht, von Haptik und Optik, impliziert die Auseinandersetzung mit dem Kontinuitätserlebnis des in die Integrationsschicht gebannten Substrats und mit dem "fertigen" optischen Zugleich eines Bilderlebnisses der ästhetischen Endgestalt.

Substrat, Perspektive und Raum

Generell stellt der manieristische Raum ein unstatistisches, "mit verborgener Bedeutung in sich selbst bewegtes" (301) System dar. In seiner Erstreckung kann er durch die Fläche ersetzt werden oder aber sich zum unausmeßbaren "Unraum" weiten, in welchem die Figuren sich verlieren. "Nie aber gelingt es, die beiden Kategorien (Figur und Raum) zu einem gestalthaft Einheitlichen zu organisieren. Die Entfremdung bedeutet Verfall der Leiblichkeit und ... die Leugnung gestalthaften Seins." (302)

Raum wird zum flächenmäßig gebannten "Unraum". Die in ihm wesenden Figurationen bezahlen ihren Aufenthalt mit einer Deformierung ihrer selbst zum Un-Wesen, zur Un-Figur. Der Verfall der Leiblichkeit ist mit dem Verlust des personalen Willenszentrums und der Ein- und Unterordnung des Figurativen in die Aktualisierungsprozesse der Versenkungs- und Enthebungs-dynamis zu sehen. Raum konstituiert sich als innere und äußere Dimension der Materie an sich - je nach Einbezug des Figurativen in solchen materie-erfüllten Unraum deklariert sich dieses selbst als materie-durchströmte Un-Figur.

In diesem Zusammenhang muß sich notwendigerweise auch eine modifizierte Einstellung zum Medium optisch-rationaler Raumdurchdringung, zur Zentralperspektive also, ergeben.

Th. Hetzer charakterisiert die (italienische) Kunst des 15. Jahrhunderts in ihrer Raumgestaltung folgendermaßen:

"Da nun das Streben ... ganz überwiegend auf das Irdische, auf die neuentdeckte bunte Welt der Pflanzen, Bäume, Tiere gerichtet war und auf den Menschen ..., so konnte nur der Raum die Form der übergeordneten Einheit werden, und zwar der Raum als Stellraum, als die Möglichkeit, die Unzahl der auf Erden vorkommenden Dinge zu fassen." (303)

"Die Welt wird begriffen als eine Vielheit von Körpern in der Durchsichtigkeit und innerhalb der Ordnung des Raumes." (304)

Die Leistung der Hochrenaissance (vor allem die Raffaels) war es dann, den Raum zwar ausgedehnt, zugleich aber als einen "ungeheuren Körper" zu gestalten, "der als solcher zu allen anderen Körpern in Beziehung tritt." (305)

Eines der wichtigsten Gestaltungsmittel eines solchen Raumes aber war die Zentralperspektive.

"Das zentralperspektivische Sehen ... erobert den Raum in Vorwärtsbewegung. Zentralperspektive bedeutet eindeutige Richtung, logische Abfolge, meßbare Abschnitte, kausale Verhältnisse im Nacheinander, Herrschaft des Intellekts." (306)

Auf dieser Grundlage basiert zunächst auch die Kunst des späten 16. Jahrhunderts. Perspektive wird dann aber im Manierismus nicht mehr mit einem körperhaften Raumgebilde konfrontiert, sondern mit dem "Unraum". Daraus ergeben sich bezeichnende Konsequenzen:

- Da im Unendlichkeitsabgrund nichts orten kann, können die ihn erfüllenden "concreta naturalia" auch nicht perspektivisch orten, perspektivisch nicht geortet werden.
- Zentralperspektive kann jedoch an den metrischen Oberflächenstücken angreifen.
- Zentralperspektivischer Raumkörper, in den, als Stellraum, Dinge eingeordnet werden, kann als "Einschub" die Integrationsschicht unterbrechen (307).

Da dieser zentralperspektivische Raum als E i n - s c h u b jedoch dem Insgesamt des materieerfüllten, in die Fläche gebannten Chaos unterstellt ist, wird die Zentralperspektive zu einer "beschleunigten", "monströsen" Perspektive transformiert, um die Versenkungs- und Enthebungsdynamismen ins Monströse

des Chaos hinein und aus ihm heraus anschaulich zu machen (308).

Wenn H. Malecki zum Teatro Olimpico in Vincenza sagt: "Die Achsen dieser Bühne zeigen dem Auge Tiefen, die der A k t i o n v e r w e h r t sind. Sie führen die räumliche Tiefeneroberung in den Bereich der 'Idee' ..." (309), so erhellt dies in unseren Augen daraus, daß die aktive Eroberung eines Raumes unmöglich geworden ist, der als unauslotbares Chaos aufgefaßt wird (310).

Und zur "Idee" wird die räumliche Tiefenauffassung d e s h a l b geführt, weil der Unendlichkeitsabgrund eben nur mehr in einem t r a n s z e n - d e n t a l e n , ideellen Akt vom Menschen her erfahrbare und "erfüllbar" ist (311).

Und wenn ein anderer Autor bemerkt, daß das Zwiespältige zwischen Bild und Raum im Manierismus sich darin zeige, "daß das Flächig-Ornamentale und das Tiefenhafte einander entgegentreten" (312), dann ist das eben deshalb der Fall, weil auch der perspektivisch organisierte Raumkörper als E i n - s c h u b in die Integrationsschicht derer Flächenimplikat korrelieren muß. Denn gerade eine "beschleunigte" Perspektive stellt durch ein optisch-räumliches Umkippen wieder den Bezug zur Fläche her (313).

In diesen Zusammenhang gehört auch die Beobachtung E. Panofskys, daß die manieristische Kunst "die wohlthuend klare, auf rational-perspektivischem Denken beruhende Raumdarstellung der 'Blütezeit'

aufgibt zugunsten jener eigentümlichen Kompositionsweise, die die Gestalten fast mittelalterlich in eine einzige, oft 'unerträglich überfüllte' Schicht zusammenpreßt." (314)

Solche "Schichtenpressung" der Gestalten stellt eben deren Einbeziehung in ein Kontinuum dar, das als Integrationsschicht mit ihrer internalisierten Fläche der Bannung des Unendlichkeitsabgrundes und der ihn erfüllenden Materie dient.

Je mehr sich nun aber der Betrachter in Distanz zu manieristischer Plastik begibt, desto mehr "entzerren" sich die Stellen übersteigter, in die Fläche umkippende Perspektive; desto mehr wird das große Ganze zu einem eindeutig raumkörperlichen Gebilde; desto mehr werden dann aber auch die freiräumlichen Unterbrechungen der Integrationsschicht (315) als ausgesprochene Raumlöcher empfunden.

Diese Raumlöcher rufen dann jedoch einen wahrnehmungspsychologischen Effekt hervor, den W. Metzger so beschreibt: "Völlige Formlosigkeit des Grundes ist auf diejenigen Fälle beschränkt, wo er selbst durch ein Loch, mit einem 'negativen Tiefensprung' ... gesehen wird, hinter dessen Rändern er sich unbestimmt weiter erstreckt." (316)

"Völlige Formlosigkeit" und "negativen Tiefensprung" kann man auch als chaotische Amorphität und als "Unraum" reklamieren und damit zu Qualitäten des Unendlichkeitsabgrundes erklären.

Und hier stehen wir bei unseren Untersuchungsbeispielen einer Überraschung gegenüber:

Die aus der Entfernung sowohl die flächige Breitung eines Altars, Epitaphs usw. als auch die Kontinuität optischer Materialreize intermittierenden Hohlräume scheinen vordergründig in äußerstem Gegensatz zu einem Phänomen wie der substraterfüllten Integrationsschicht zu stehen.

Aufgrund einer wahrnehmungspsychologischen Gesetzmäßigkeit erweisen sie sich aber nun selber als "Ort" des Substrats, da der in ihnen geborgene Raum - wie durch eine Lochschablone gesehen - zum "formlosen Grund", wird. Ein Unraum mit freilich neuartiger Wirkkraft. Denn die zum Unraum transformierten Hohlräume sind Einbruchstellen des Betrachterraumes in den Existenzraum der Kunstwerke (der "Realraum dringt gleichsam als ungeformter Rohstoff in den Kunstraum ein"). Zugleich sind die Räumlöcher unbestimmbarer Ort des Substrats (eine Definition, die im folgenden noch weiter präzisiert werden muß).

Damit ist in der Doppelpoligkeit weit- und nahsichtigen Betrachterstandpunktes dialektisch eine von mehreren Synthesen erreicht. Diese Synthese stellt jene Strukturtotalität her, in der, wie Kaschnitz von Weinberg sagt, die Ebene (317) "als eigentlich formendes Element" die Strukturen des künstlerischen Existenzraumes und des Betrachterraumes in sich zur Einheit fügt.

Damit aber wird auch der Realraum, in dem der Rezipient sich befindet, vom Unendlichkeitsabgrund und von der Potenz des (sei es auch gebannten) Substrats affiziert. Am sinnfälligsten wird solches Affizierungsbestreben bei jenem mittleren Betrachterstandpunkt, bei welchem die Integrationsschicht als formemantives, zugleich gebanntes Substrat, voll erfahrbar wird. Und hier erweist sich erneut die Wichtigkeit der Hohlräume: Neben ihrer Wahrnehmungseigenschaft als "Unräume" besitzen sie ja auch die als Raumlöcher. Als solche üben sie eine Art Sogwirkung auf den Rezipienten aus. Dieser wird gleichsam angezogen, bis er der Integrationsschicht (mit der auch den Betrachter distanzhaft bannenden, internalisierten Fläche) konfrontiert ist.

In der manieristischen Plastik wird nicht nur Figur, sondern auch Raum kompartmentiert. Der von der Renaissance überkommene, zentralperspektivisch organisierte, homogene Raumkörper wird zerlegt in eine Reihe von "Einzelräumen", die sich ineinander verschachteln, gegenseitig foliieren und überlagern.

Dadurch aber entstehen "Raumränder" und "Lochschablonen" mit der bereits beschriebenen Funktion, Unräume zu schaffen. Es entstehen formale Vermittlungsmedien vom Betrachterraum zum Kunstraum, wobei sich die Vermittlung in der Integrationsschicht zur Anschaulichkeit verdichtet.

Es gibt unzählige Beispiele von Raumkompartimentierung und Zerstückelung eines ursprünglich einheitlichen Raumgebildes innerhalb der deutschen manieristischen Plastik um 1600.

Greifen wir als Exemplum nur erneut den Hochaltar im Überlinger Münster heraus.

Im Triumphbogen des Mittelteils ist die Hirtenanbetung plastisch dargestellt. Zwischen den in einer vordersten Schicht zusammengeballten Figuren eröffnen sich unterschiedlich tiefe, voneinander getrennte Raumschichten. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, daß die Rückseite des Retabels von einer offenen Arkadenwand gebildet wird. Zwischen deren Öffnungen und in den distinkten Raumschichten fluchtet kompartimentierter Raum (318).

Oder man beachte die den Triumphbogen flankierenden Säulen (Abb. 12); deren Körperlichkeit sich auseinanderdividiert in eine ajourierte Gitterschale aus beschlag- und schweifwerkartigen Elementen und in einen solcherart umgrenzten Hohlraum. Dieser manifestiert sich jedoch nicht als einheitlicher, sondern als ein durch die Schalenöffnungen nur segmentiert sichtbarer.

Raumkompartimentierungen und -schachtelungen zählen des weiteren zum beliebten Repertoire der Architektur-, Perspektiv- und Ornamentbücher jener Zeit. Auch hier soll ein Beispiel für viele stehen (Abb. 13):

Von Lorenz Stoer existiert ein aus elf Tafeln bestehendes, durch keinerlei Text erläutertes Holzschnittwerk mit dem Titel "Geometria et Perspectiva Hier Inn Etliche Zerbrochne Gebew den Schreibern in eingelegter Arbeit dienlich ..." Eine erste Auflage soll bereits 1556 erschienen sein (319), die bekannteste ist datiert Augsburg 1567, eine Neuauflage erfolgte 1617.

Jedes Blatt besteht thematisch aus einer Landschaft, in der ein oder mehrere geometrische Körper von einfachsten Grundformen bis hin zu kompliziertester, perspektivisch gehandhabter Ausgestaltung liegen. In solchem Ambiente finden sich weiterhin Versatzstücke aus Rollwerk und antikisierende Ruinenarchitekturen. "Diese Rollwerks- und Ruinenlandschaften sind vollkommen menschenleer. Ein paar Vögel sehen aus wie die einzigen Überlebenden nach einer unbegreiflichen Katastrophe. Die Ruinen sind sicher der Ausdruck für Tod und Vergänglichkeit, das abstrakte Rollwerk scheint Unmenschlichkeit und Kälte auszustrahlen." (320)

Den ornamentalen (Rollwerk) und geometrisch-stereometrischen Gebilden ist durch die weitgehend uniformen Strichlagen der Graphik die einheitliche Qualität undefinierbarer Stofflichkeit zugeteilt. Mit dieser somit auch materiellen Uniformität geht eine Angleichung der einzelnen Gebilde in ihrer Wertigkeit Hand in Hand, d.h.: Architektur geht nahtlos in Ornament über (bis hin zur Tektonisierung des Ornamentalen), Ornament geht nahtlos in Architektur über (bis zu einer Ersetzung der Architektur durch das Rollwerk, oder bis zu einer Ornamentalisierung der Architektur. z.B. in den mit Oculi versehenen Tonnenwölbungen).

Der Gegensatz von Architektur/Ornament zu Natur/Landschaft definiert sich nicht als materieller, sondern lediglich als formal ausdifferenzierter (wobei das Rollwerk in seiner "Beweglichkeit" zwischen den stereometrisch-architektonischen Materialgebilden und den "organischen" Materialgebilden vermittelt).

Dreidimensionale Körper werden meist in Schichten und "Scheiben" zerlegt und somit in eine Flächenbindung eingebracht.

Die im Bild vielfältig auftauchenden Hohlräume, Nischen usw. konstituieren keinen homogenen Raumkörper, sondern eine Raumverschachtelung. Der Raum ist kompartimentiert und mittels kleiner Teilräume in ein differenziert gebrochenes Formgerüst gezwängt, er kann sich nicht frei und in geschlossener Einheitlichkeit entfalten, er wird in Formränder hinein- und durch sie hindurchgepreßt.

Durch die Aufspaltung, Zerlegung, Durchlöcherung der Großformen verlieren die Gegenstände ihr Für-sich-Abgeschlossenensein. Sie werden "durchlässig", auch rein optisch gesehen, so daß das räumlich Entfernte in den Öffnungen des Nahen erscheint, und das räumlich Nahe sich zum Entfernten hin vermittelt.

Diese Holzschnitte des Lorenz Stoer lassen sich für unsere Problematik kurz dahingehend resümieren, daß auch in ihnen "abstrakte" Stofflichkeit als Werksubstrat fungiert (anschaulich in den uniformen Strichlagen, die zunächst nicht formumschreibend-darstellungswertig, sondern

als zugrunde gelegtes Ausgangsmaterial möglicher Formwerdung dienen). Dieses Substrat ist emanativ wirkkräftig (anschaulich in den aus den uniformen Strichlagen zur Formumschreibung aufgebogenen Linienbündeln (321)) und wird von Raumlöchern unterbrochen, die sich in der Wahrnehmung auch als Unendlichkeitsabgründe artikulieren. Durch eine quasi optische Pressung (die Entwicklung des Nahen zum Entfernten) entsteht eine Flächenbannung, in die die Formemanate des Substrats und die Raumlöcher stets zurückvermittelt werden (vgl. dazu auch die ergänzenden Ausführungen in Anm. (322)).

Auch die seit dem 16. Jahrhundert immer mehr in Mode kommenden Intarsien und Marketerien, sowie die Einlegearbeiten oder Appliken aus anderen Materialien (323) dienen dem optischen Effekt einer Raumkompartimentierung: Entweder wird dunkelschimmerndes Material wie Ebenholz, starkfarbiger Marmor usw. von "Lichtmaterialien" unterbrochen oder umgekehrt. Damit aber sind optische Raumsprünge zwischen dem Oberflächenphänomen "Licht" und der Tiefe des Dunkels impliziert. Durch den häufigen und abrupten Wechsel solcher Partien entsteht in der Folge eine ständige, faktische oder visuelle Kompartimentierung des Kunstraumes mit den spezifischen, daraus resultierenden Wirkungen.

Das Substrat und die "Optische Bildebene"

F. Piel legt in einem Aufsatz zur Anamorphose (324) dar, daß sich seit dem Manierismus in der Kunst das Verhältnis

von Dekoration und Konstruktion soweit umkehrt, daß sogar die Architektur sich nach den dominant gesetzten Werten der illusionistischen Malerei ausrichtet.

Demnach ist nicht mehr Architektur die "Ordnungsmacht" innerhalb der kategorialen Gattungsstrukturen, sondern das Malerische, somit die Kategorie des Bildes. Zur kategorialen Struktur des Bildes gehört die Aktualisierung der Fläche (325).

"Wir sprechen in der Malerei dann von einem 'Bild', wenn mit Farben und Formen auf einer Fläche ein Bildtiefenraum erzeugt wird, so daß die Eigenstofflichkeit der Fläche (also die Oberfläche der Fläche) in der Erfahrung der B i l d o r d n u n g aufgehoben ist. Die Fläche ist (wahrnehmungsmäßig) einerseits a u f g e h o b e n durch die Imagination eines Bildtiefenraumes, andererseits erscheint sie als zweidimensionaler Träger des 'Bildmusters'. Diese Doppelstruktur des Bildes integriert ein Phänomen der 'optischen Bildebene'." (326)

In der deutschen Plastik um 1600 sind im Flächenbezug reale oder imaginierte Räumlichkeit sowie ein Bildmuster "aufgehoben" (327).

Die Relevanz der Fläche, also einer Bildkategorie, wird innerhalb des plastischen Bereichs in der Spätgotik vorbereitet.

Im d e u t s c h e n Bereich ist damals die szenische Plastik neben der Graphik die wichtigste künstlerische Aufgabe. Dies resultiert eben aus einer völlig neuartigen

Bildauffassung, aus der heraus die Kategorien der Plastik einem malerischen Gestaltungsprinzip untergeordnet werden.

O. Pächter hat in seinem bekannten Aufsatz über Michael Pacher (328) diesen Vorgang in grundlegenden Zügen charakterisiert. Wenn wir im folgenden seine Ausführungen näher darlegen, dann deshalb, weil sich aus ihnen auch wertvolle Aufschlüsse für die manieristische Plastik um 1600 gewinnen lassen.

Der Primat der Malerei stellte neuartige konstitutive Eigenschaften bereit: Es geht im späten 15. Jahrhundert um die Gestaltung eines mikrokosmisch in sich beschlossenen Ganzen, welches mit Hilfe dynamisch ablesbarer Blicklinien (hier trifft sich die Plastik mit der Graphik der Zeit) einem Flächenzusammenhang eingeordnet wird. "Es ist also eine Gestaltungsweise, zu deren wesentlichsten Charakteristika es gehört, daß die Teile eines Gebildes in einer ganz besonderen Unselbstständigkeit gegenüber dem Gestaltganzen auftreten ... " (329). Gerade deswegen aber wird noch einmal das Figurale eindeutig bevorzugt, "nicht weil es von Natur aus leichter als beseelt darzustellen wäre, sondern weil es als lebendiges bewegliches eine größere Eignung zur dynamisierenden Gestaltung besitzt als die tote, unbewegliche, starre Natur (330), weil es im Sinne einer dynamischen Plastizität ein bildsamere Stoff ist. Und zwar das Figurale als überorganische Gewand-Körper-Einheit." (331)

Szenische Plastik bedeutet demnach das ideale Wirkungsfeld expressiver, über dem Gewand-Körper hergestellter Bewegungsphantasie u n d bildmäßiger Organisation.

Einen Höhepunkt solcher Gestaltungsweise stellen die Tiroler Schnitzaltäre und vor allem der Wolfgangsaltar Michael Pachters dar. Die Beschreibung dieses Altars durch Pächter sei hier in längeren Auszügen wiedergegeben:

"Wenn man an den Wolfgangaltar mit der Normalvorstellung: Schreinkasten mit darin aufgestellten Einzelfiguren oder Figurengruppen herangeht, setzt sich dagegen ganz scharf und entschieden das Erlebnis einer ungeheuer engen Verwachsenheit des figuralen Schreininhalts mit dem Gehäuse und seinen Architekturformen ab. Man bekommt den Eindruck, als ob die Figuren nicht als plastische Massen in den Hohlraum des Schreins hineingestellt, sondern aus einer den Schrein erfüllenden Gesamtmasse durch Herausschneiden besonderer Substanzverdichtungen an bestimmten Stellen und dementsprechendes Freilassen von Leerräumen in den angrenzenden Partien gewonnen worden seien. Als hätte eine ungleiche Massenverteilung stattgefunden, in deren Verlauf substantielle Kraftströme sich zu körperlichen Wesen verfestigt hätten, und die Zonen tiefschattenden Freiraums, die wir jetzt vor allem über den Gestalten und an ihren Rändern sehen, die wären die klaffenden Risse, in denen dieser Prozeß das Kontinuum des Schreingewebes durchbrochen hätte. Der Endzustand, den wir zu sehen bekommen, kann über die ursprüngliche Wesenszusammengehörigkeit aller substantiellen Form, sowohl der figürlichen wie der architektonisch-dekorativen, nicht hinwegtäuschen. Vollkommene farbige Einheitlichkeit der Oberfläche - abstraktes Gold - verstärkt den Eindruck der Homogenität der Forms substanz ..."

"Nehmen wir aber jene primäre Beobachtung einer zähen Kohäsion aller Schreinsubstanz zuhilfe, so stellt sich sofort die Vorstellung einer u r s p r ü n g l i c h h o m o g e n e n S c h r e i n m a s s e ein, die erst n a c h t r ä g l i c h g e s p a l t e n wurde. So ist es offenbar das Beharrungsvermögen der Schreinmasse selbst, gegen das die körperlichen Energien in ihrem Streben, sich einen Aktionsraum zu schaffen, anzukämpfen haben. Die Gegenkraft, nach der wir suchten, muß ähnlich wie beim Blockzwang hochmittelalterlicher Statuarik, vom Werkstoff selbst ausgehen: hier wie dort haben wir es mit g e b u n d e n e r P l a s t i k z u tun. Nur ist der B l o c k z w a n g d e s S c h r e i n s nicht einer Einzelfigur, sondern einem szenisch verbundenen Gestaltensembel zugeordnet, er verbürgt der Schreindarstellung eine plastische Existenz, er verhindert, daß der Schrein zum illusionistischen Bildraum wird..."

"Und in dem Moment, wo dieses innere Wachstum mit der Eroberung des Tiefraums eine nahezu vollkommene Freibeweglichkeit erreicht hat, wirkt die tektonische Bindung von früher nur mehr als unsichtbarer Zwang, dafür allerdings nicht mehr bloß an einer Oberflächenzone, sondern in aller Einzelbildung des Gestaltinnern. Wirkte sie f r ü h e r a l s K o n d e n s i e r u n g v o n K ö r p e r m a s s e , so erzeugt sie j e t z t e i n e V e r s p a n n u n g v o n M a t e r i e ü b e r k l a f f e n d e n H o h l r a u m h i n w e g . So wird durch die Abstreifung aller äußerlichen Mechanik, durch die Verwandlung eines äußeren Zwanges in ein konstitutives Kräftespiel der plastischen Substanz der Gestaltungsbereich der Plastik erweitert: ein komplexer Inhalt - der Reichtum szenischer Entfaltung - wird (als Vollplastik) möglich und die größte innere Freiheit der Form - vollkommene Freilebendigkeit in tiefenräumlicher Bewegung; alles dies innerhalb des Rahmens eines durch Energieverspannung vor dem Zerfließen bewahrten Gestaltraums.

Natürlich mußte die plastische Substanz für solche Lockerheit und Vielteiligkeit der Gestaltung selbst einen um einige Grade minder festen Aggregatzustand angenommen haben ... der dramatische Konflikt, in dem das Thema vorgetragen erscheint, ist nur die andere Seite, die stoffliche Auswertung des Ringens der Form um ihre bloße plastische Existenz, jenes Kampfes, in dem sie sich aus dem Urzustand der unartikulierten Schreinmasse durch höchste Energieentfaltung absondert. Wie der Säulenheilige der Kathedralplastik zu figuraler Wortdeutlichkeit erhobene Blockmasse war, so ist die szenische Schreindarstellung nur die besondere Lebensform des von zäher, aber doch spaltbarer plastischer Substanz erfüllten Altarraums, die Physiognomie des Altarkörpers..." (332)

Fassen wir zusammen:

In der deutschen Spätgotik verbinden sich plastische Dynamik und bildmäßiger Zusammenschluß im Medium eines stofflichen Schreinkontinuums, das sich auch über Leerstellen hinweg verspannt.

In meinen Augen ist hier deutlich die Vorstufe der Integrationsschicht gegeben (eine V o r s t u f e , da die Werkgestalt grosso modo in Abbildlichkeit aufgeht und so zwar das S u b s t r a t als T r ä g e r von Figurativem ins Blickfeld rückt, jedoch nicht explizit die Q u a l i t ä t e n des Substrats).

Pächt beendet seinen Aufsatz mit einem Ausblick auf plastische Bildwerke des frühen 16. Jahrhunderts, die partiell bereits dem beginnenden Manierismus zuzuzählen sind (333)

"In Pachers Werk erfährt die mittelalterliche Idee des Plastischen ihre letzte reine Verkörperung gerade dadurch, daß die neuen, komplexeren Darstellungsaufgaben verpflichtete Plastik sich entschlossen und restlos in die Bindung einer quasi-architektonischen Körperlichkeit zurückbegeben hat. Gewinnt in diesem architektonischen Mikrokosmos das Unstoffliche, der Hohlraum, das Übergewicht über den erfüllten, den Körperraum - und das ist der nächste Schritt der Entwicklung, dann wird das wunderbare Gleichgewicht, das Pacher zwischen den beiden Elementen hielt, zerstört, dann ist die Umwertung des Altar k ö r p e r s in einen Illusions r a u m , in ein Bildfeld, nicht mehr aufzuhalten." (334)

In diesem von szenischer Plastik erfüllten, konsolidierten Bildraum zeigen sich Elemente eines projektiven Illusionismus: etwa dann, wenn die faktische Tiefe des Schreinkastens mehr und mehr durch perspektivischen Illusionismus zum "Freiraum" geweitet wird.

Ein weiterer Illusionsfaktor liegt in der Einbeziehung des formwürdig gewordenen Hohlraumes ins Bildmuster analog zur Überbrückung "klaffender Hohlräume" durch substantialisierte Formen. Da sich an ihnen das Licht fängt, sind letztere Helligkeitsträger und treten als solche optisch vor.

Ihnen kontrastieren die verschatteten Hohlräume, die optisch zurücktreten. Beide Komponenten sind dem Flächenbezug des Bildmusters zugeordnet. Dadurch aber kippen Oberflächen- u n d Tiefenphänomene in e i n e optische Zone (von Farbe und Licht her charakterisiert als homogene Hell- Dunkelatmosphäre), die z w i s c h e n

Oberfläche und Tiefe liegt (335). Damit konstituierte sich um 1500 ein Analogon zur etwa gleichzeitig in Italien entwickelten sogenannten "Optischen Bildebene".

H. Jantzen definierte diese "als das Zugleich aller im Bildtiefenraum imaginierten Tiefenwerte im Nebeneinander der zweidimensionalen Bildebene, einerlei, ob es sich um Linien, Farben oder Helligkeiten handelt." (336)

Zu den Aufgaben der Optischen Ebene gehört es also, "das, was im Bildtiefenraum erscheint, zwar als ein sinnlich Greifbares (Haptisches) erleben, aber doch als ein Nur-Sichtbares wahrnehmen zu lassen, als ein Optisches, das sich an das subjektive Reflexionsvermögen des Erlebenden wendet und das die Wahrnehmung ermöglicht, in der das Wahrgenommene von semantischer Dimensionalität begriffen wird." (337)

Auch in der deutschen szenischen Plastik seit rund 1500 ist eine solche Integrationszone optischer und haptischer Werte erreicht, welche sich an das subjektive Bewußtsein des Betrachters richtet (338).

Damit wird die Optische Ebene als Integrationsschicht von r e a l e m Tiefenraum (im Gegensatz zur Malerei, wo dieser nur nur i m a g i n i e r t sein kann) und F l ä c h e n m u s t e r auch in der Plastik relevant.

Diese Entwicklung erfährt durch die spätmanieristische Plastik um 1600 eine entscheidende Modifikation.

Betrachten wir daraufhin ein weiteresmal den Hohenkirchener Altar (wobei wir hier den nahsichtigen Betrachterstandpunkt ausklammern können, da die Erfassung bildhafter Kategorien, wie die Optische Ebene eine darstellt, per se eine gewisse Rezeptionsdistanz erfordert).

Die "ästhetische Grenze", der Kunstraum, wird mannigfach überschritten: Einzelne Figurationen treten - wenn auch zögernd und gleichsam immer wieder zurückgehalten - über die vom künstlerischen Existenzraum vorgegebenen Grenzen hinaus

- etwa die zum Betrachterraum vorstoßenden Stufenpodeste, die den Blick in die Abendmahlsszene des Mittelteils leiten;
- etwa die vorspringenden Voluten, auf denen jene Säulen aufruhcn, die den Altarmittelteil flankieren;
- vor allem die Maria-Johannes-Gruppe im Altarauszug;
- aber auch das Altarganze mit seinem geschweiften und gesprengten Gesamtkontur. Dabei drängen die "Positivformen" des Konturs beständig über den Kunstraum hinaus, während die "Negativformen" den Betrachterraum als "ungeformten Rohstoff" (Michalski) in den Raum des Kunstwerkes einlassen (339).

Eine weitere Form von Überschreitung der ästhetischen Grenze stellen die Raumlöcher dar. Denn nicht nur durch "positives" Überschreiten, sondern auch durch "negative"

Tiefensprünge wird die ästhetische Grenze aufgehoben: dadurch nämlich, daß der Betrachter quasi in den Kunst-
raum "hineingesaugt" wird, wobei sich gleichzeitig auch
der künstlerische Raum in den Betrachterraum verströmt.

Durch solchen Vorgang, bei dem das In-sich-Abgeschlossensein
des Kunstwerkes negiert wird, wird auch eines der wichtig-
sten Konstituentia des auf sich beruhenden künstlerischen
Raumes (zumindest partiell) zerstört - nämlich die Optische
Ebene.

Das plastische Bildfeld zerfällt in seine sich autonomi-
sierenden Elemente. Die architektonischen und plastischen
Einzelgebilde werden hinterlegt von den Raumlöchern. Die
Einzelgebilde treten somit im Akt der Wahrnehmung
v o r die Optische Ebene. Figurationen und Tiefenraum
werden antagonistisch konfrontiert. Da es zu den Kate-
gorien der Plastik zählt, jene Möglichkeit zu aktualisie-
ren, die in der Vermählung des Plastischen mit dem Archi-
tektonischen gegeben ist, wobei sie "mit dem Raum der
Naturwirklichkeit in Beziehung" (340) tritt, werden die
plastischen Elemente des Altars durch die Hinterlegung
mit Tiefenraum dem Betrachter und dessen Raumambiente
entgegengedrängt.

Zusammenfassend kann man sagen:

Auch unter dem Aspekt der Optischen Ebene ist der Hohen-
kirchener Altar einem dialektisch bestimmten Wahrnehmungs-
modus unterworfen.

- Erfasst man die "Bildhaftigkeit" des Altars, so sind plastische und architektonische Elemente über das Medium der Optischen Ebene (341) der Fläche im Sinne eines Bildleibes (342) integriert. Diese Fläche ist jedoch, aus nun näherer Distanz gesehen (und wir haben ja schon gezeigt, daß solche Distanz auch vom Kunstwerk intendiert und erzwungen wird), identisch mit der Integrationsschicht, mit dem durch Flächenbezug gebannten Substrat.

- Ändert der Rezipient seine optische Einstellung und erkennt in dem Altar ein Gefüge von Raumlöchern, -kompartimenten und Überschreitungen der ästhetischen Grenze, so expandieren die Figurationen in den Betrachterraum hinein. Die Bannung in die Fläche ist zerstört - aus dem Bildleib befreit sich der Raum zum unendlichen Chaos, das durch einen Raumsog auch den Betrachterraum in seine Qualitäten einzubeziehen strebt, die Figurationen befreien sich (zumindest tendenziell) zu "Partnern" des Rezipienten im Konnex des Betrachterraumes (je mehr die Figurationen in den Betrachterraum vordringen, desto weniger müssen sie im "Unraum" des Substrats orten, desto mehr verlieren sie dann auch ihre Monstrosität (343)), und auch die apeirische Materie befreit sich aus der Flächenbannung, indem sie, zu Stofflichkeit konkresziert, den ganzen Betrachterraum zu affizieren strebt (344).

Man kann von Versenkungs- und Enthebungsdynamismen des Substrats sprechen, die den Betrachter und sein Ambiente in ihre Wirkkraft einzubeziehen streben!

Substrat und Ornament

Stellen wir zwei Thesen an den Anfang:

- Je intensiver plastische und architektonische Elemente im Rahmen der "Bildauffassung" eines plastischen Ensembles auf die Integrationsschicht bezogen oder ihr im Relief existenziell eingeschmolzen sind und im flächengebannten, materieerfüllten Unendlichkeitsabgrund orten sollen, desto mehr verlieren sie ihre plastische, tektonische und konstitutive Eigenwertigkeit, desto mehr werden sie zu Elementen eines Dekorationssystems: Sie werden dekoratives "Bildmuster", Flächenmuster.
- Und je mehr die plastischen und architektonischen Konfigurationen als Flächenmuster ihre Autonomie verlieren, desto mehr transformieren sie sich zu Elementen jener Kunstgattung, die von Natur aus nicht autonom sein kann: des Ornaments.

Wollten wir uns einer umfassenden Darstellung des manieristischen Ornaments in seiner ganzen Vielschichtigkeit zuwenden, so würde dies den Rahmen der Arbeit sprengen. Trotzdem können wir das Ornament nicht vollends übergehen. Die Berücksichtigung einiger charakteristischer Momente des manieristischen Ornaments ist für unsere Untersuchung aus mehreren

Gründen notwendig. Zum einen wegen des in der Kunst dieser Zeit, so auch in der Plastik, stets zu konstatierenden Phänomens des sogenannten horror vacui; eine Überfülle ornamentaler Details überzieht und überwuchert die Figurationen. Im Bereich der Plastik ist dieses Detail selbst meist plastisch aufgeladen und demnach Teil unseres Untersuchungsbereiches.

Zum anderen tauchen in der Forschungsliteratur zu Sonderformen manieristischer Ornamentik, etwa zu Roll- und Knorpelwerk, verstreut Sätze auf, die unsere Substratproblematik tangieren.

Wenn beispielsweise M. Deri über das Rollwerk sagt, daß hier "die Materie" begann, "an sich lebendig und voll von eigenem Gestaltungswillen, die Gebilde mit einer von innen austreibenden Kraft zu erfüllen" (345), oder wenn W.K. Zülch am Ohrmuschelstil herausstreicht, daß er "irrationale Symbole für das Lebendige" entwickelt, eine Ornamentik, in der das "Eigenmotorische" einer abstrakt-lebendigen Ornamentmaterie formbildend wirksam war (346), so sind hier vom phänomenalen Eindruck her die Materie und ihre Dynamismen als Substrat erspürt.

Und ein weiterer Grund für die Beschäftigung mit dem Ornament ist uns darin gegeben, daß dieses als "kritische Form" par excellence in der Kunst des Manierismus fungiert.

Verfolgt man die manieristische Ornamentik über den Zeitraum von rund hundert Jahren hinweg (347), so sind

wir mit dem eigentümlichen Wechsel extrem flächigen (Beschlagwerk) und extrem körperhaften Ornaments (Knorpelwerk) , sowie mit Übergangsformen (Roll-, Schweifwerk, also ein Ornament, das mit anschwellender körperlicher Aufladung aus der Fläche in den Raum vordrängt) konfrontiert.

Wir stehen aber auch dem Wechsel abstrakten und abbildenden Ornaments gegenüber (348).

Die Wandungen in der manieristischen Ornamentik stellen ein Paradigma des "Nordenfalkschen Gesetzes" (349) dar, nach welchem eine Ornamentform umso stilisierter, d.h. ungegenständlicher ist, je enger ein Ornament an die körperliche Masse seines Trägers gebunden ist. Je intensiver demnach das Ornament der Oberfläche eines Trägers verhaftet bleibt, je stärker es sich folglich einem Flächenprimat unterstellt, desto abstrakter, gestaltloser erscheint es. Je mehr es sich umgekehrt von solcher Oberfläche räumlich löst, desto gegenständlicher wird es.

In einer ersten Konsequenz können wir folgern:

Die Trägeroberfläche manieristischer Kunstwerke ist eine Integrationsschicht, ein flächig gebannter, materiell erfüllter Unendlichkeitsabgrund. Verbindet sich das Ornament mit der Trägeroberfläche zu einer integralen Einheit, so wird es vom Un-Wesen des Chaos affiziert, es wird selbst chaotisch-amorph in einem Maße, welches es verbietet, von eigentlichem Ornament zu sprechen: Granulationen, Maserungen,

"entstehen" als dekorative Zeichen einer in unbestimmbarer Räumlichkeit wesenden Materie.

Haftet das Ornament engstens an der Trägeroberfläche, o h n e freilich selber deren Substrateigenschaften konform zu sein (also im alchimistischen Sinne: der "inneren Form" der Dinge anzugehören), so wird es zwar vom Chaos im Sinne ungegenständlicher Abstraktheit befallen, dient aber gleichzeitig, als abgesetztes Oberflächenmuster, der Flächenbannung des sich aktualisierenden Substrats und des unendlichen Raumes.

Es dient der in der Fachliteratur so oft erwähnten "Verpanzerung" manieristischer Figuren - als konkretes Beispiel wäre das Beschlagwerk zu nennen (350).

Überschreiten, in geringerer oder stärkerer Faktizität, der Unraum und die in ihm wesende Materie die ästhetische Grenze und entziehen sie sich dadurch der Flächenbannung, so expandieren sie zu Gebilden, die konkrete Raumkörperlichkeit und materieerfüllten Unraum in sich vereinen. Das bedeutet: Diese Gebilde sind aus der Integrations-schicht gleichsam befreite, stationäre Gebilde, deren nun raumkörperliche Konstanz aus amorph-fließender Materialität besteht - ein Exemplum solchen Vorganges ist das Knorpelwerk, in welchem sich organische Körperlichkeit und amorphe Stofflichkeit zu einem Zwittergebilde vereinen!

Exkurs: Die Grotteske

Es würde, wie gesagt, zu weit führen, Rolle und Funktion des Ornaments in der manieristischen Plastik auch nur annähernd behandeln zu wollen. Es sei aber hier noch auf die eingehende Untersuchung F. Piels zu einer der wichtigsten Ornamentformen der Zeit, zur Ornament-Grotteske, hingewiesen (351). Hierin wird aufgezeigt, wie aufgrund einer Autonomisierung des "ornamentalen Selbst" die Oberfläche des Ornamentträgers zu einem "undefinierten Raum" transformiert wird. Auch die Gestaltungsprinzipien der Grotteske sind somit Indiz für eine Umwertung der Oberfläche allgemein. Oberfläche ist nicht mehr äußerer Abschluß einer von einem Kern her erfahrbaren Gestaltung, sondern vordere, häufig überschreitbare Grenze eines sich dahinterauftuenden Unendlichkeitsabgrundes. Dabei ist es wichtig zu sehen, wie dann mehr und mehr architektonische und plastische Gebilde in ihrer Körperlichkeit (tendenziell) zu Grotteskenträgern umfunktioniert werden, und wie damit ihre konkrete Dreidimensionalität zu undefinierter Räumlichkeit umstrukturiert wird.

Hierzu einige Beispiele aus dem Bereich der deutschen Plastik um 1600:

1608 entstand aus der Hand Münstermanns ein hölzerner Orgelprospekt für die ehemalige Schloßkapelle von Rotenburg (Hannover). An den beiden äußeren Gehäusen des Prospektes sind seitliche "Auswüchse" angebracht, die aus einer Kombination von Rollwerkelementen

und figurativen Teilen (Engelskopf, Vogel) bestehen (Abb. 16). Die ornamentalen Einzelformen (Rollwerk, stilisierte Engelsflügel, Schuppenmuster der Randstege) sind von derart plastischer Eindringlichkeit und Autonomie, daß die Trägeroberfläche darüber fast gänzlich zum Verschwinden gebracht ist. Letztere ist zudem partiell eingemischt und konstituiert so einen "Hohlraum", der - gleich einer Bildinsel - in seiner Licht-Schatten-Atmosphärik bergender Ort für Figuratives (Vogel) wird. Dieses Figurative steht jedoch gleichzeitig auf einem geschwungenen Steg, der zum Insgesamt der Rahmenornamentik gehört.

Wir haben hier also eine gebaute Grotteske vor uns mit einem bildhaften Grotteskenzentrum und einer, anderen strukturalen Gesetzen gehorchenden, Rahmenornamentik. Beide Komponenten sind der Irrealität "einer Kombinatorik verschiedenartiger räumlicher Logiken" (352) unterstellt. Figuratives gehorcht permittabel einer Ornament- u n d einer Bildlogik. Bildlogische Raumkategorien innerhalb des Gesamtgebildes können jedoch n u r d e s w e g e n entstehen, weil sich das ornamentale Selbst derart vom Träger emanzipiert, daß dieser, seines Oberflächencharakters entkleidet, zum undefinierten Raum wird. In solcher Qualität kann er imaginativ umgemünzt werden zu Frei- und Umraum. Gleichzeitig erweist sich dieser Raum als "Unraum", da er sich nahtlos wieder in ornamentale V o r d e r - g r u n d s r a h m u n g transponiert. Gerade weil

die Grotteske einen undefinierten Raum, einen Unraum kategorial setzt, muß sie selbst in ihrer Gänze ein undefiniertes, "irreales" Raumverhalten aufweisen.

In diesen Sinnzusammenhang ist m.E. auch jene Charakterisierung szenischer manieristischer Plastik einzu-reihen, die E. Forssmann gegeben hat: "Epitaphien . und Altäre des nordischen Manierismus ... sind grenzenlose und unkörperliche Gebilde, aufgetürmt aus Teilen, denen man noch weitere Etagen, Ädikulen, Predellen hinzufügen könnte. Sie haben keinen räumlichen Realitätscharakter, und nur deshalb konnten sie sich mit Flügeln aus Roll- und Beschlagwerk schmücken. Wenn man im Norden einmal eine entschiedener plastische Wirkung erstrebte, war man gezwungen, das abstrakte, räumlich unklare Ornament durch Aufsetzen gegenständlicher Formen zu verräumlichen" (353).

Sicher würde es zu weit führen, derartige plastische Gestaltungen in ihrer Gänze als gebaute Grotteske zu bezeichnen. Unzweifelhaft sind jedoch in ihr Gesamtgefüge viele Grotteskenelemente eingestreut. Dadurch aber werden sie in ihrem Aufbau doch einer durchgehenden Polarisierung von Bild- und Ornamentlogik unterworfen (optische Kategorien, die auf die subjektive Entschlüsselung durch den Betrachter angewiesen sind, bei relativer Hintanstellung der "objektiven", haptisch-taktilen Werte; über die Antithetik optischer und haptischer Valenzen in der manieristischen Plastik - "aufgehoben" in der Integrationsschicht - wurde ja bereits gesprochen).

Damit unterliegt diese szenische Plastik auch der Gegebenheit "mikromegalischer Struktur" (354). D.h., figurativ-abbildliche Elemente, die in ein ornamentales System integriert werden, verlieren ihre "gegenständliche Kommensurabilität, ihre natürliche Idealität. Denn die dargestellten Dinge sind einander nicht mehr nach den Gesetzmäßigkeiten eines realen räumlichen Beieinanders zugeordnet, sondern in in sich abgeschlossenen Inselwelten kombiniert" (355). Wenn nun das Ornament selbst sogar zu einer "bildgegenständlichen Quasi-Architektur" (356) werden kann, dann wird eine maßstäbliche Festlegung vollends unmöglich, dann stehen Ornamentlogik und Bildlogik in einem Spannungsverhältnis. Im Changieren zwischen Bilddimension und Ornamentdimension stellt sich eine gänzliche Relativität der Dimensionen überhaupt ein - ein rational inkommensurabler Mikromegalismus (gerade bei Münstermannschen Altären, aber auch bei vielen anderen Beispielen der Zeit fällt ja das rational unvermittelte Neben- und Beieinander klein- und großformatiger Formgebilde sofort ins Auge).

Ein Pendeln zwischen Bild- und Ornamentlogik im Sinne groteskenmäßiger Autonomisierung des ornamentalen Selbst und im Sinne mikromegalischer Struktur ist an der Plastik der Zeit durchgehend zu beobachten. Man sehe dazu etwa die Autonomisierung des Gewandmusters bei den Verkündigungsfiguren des Überlinger Altars (Abb. 17); oder die Autonomisierung des Bildmusters

(vor allem auf der Bischofsmütze) in Details des Kreuz- und Stephans-Altars, gleichzeitig Grabmal des Abtes Honorat Kolb, in der Seeoner Klosterkirche (Martin und Michael Zürn, 1635 - 37), durch die mikrokosmische Bildinseln im Makrokosmos des Übergreifenden Ganzen entstehen (Abb. 18); besonders häufig sind derartige Phänomene in der Bronzeplastik und der Goldschmiedekunst des Manierismus zu beobachten: etwa in der Bronzestatuette Kaiser Rudolfs II., 1603 von Adriaen de Vries geschaffen (Wien, Kunsthistorisches Museum (Abb. 19)), wo die Ornamentik des Panzers zum "Bild im Bilde" verselbständigt, und damit die Oberfläche des Ornamentträgers zum undefinierten Raum transformiert wird. Interessant ist hierbei auch die Art des "Sockels": Adler und nackte Männerfiguren tragen die proportional wesentlich größere Büste. Deren Größe ist ein Mittel neben anderen, die Tragefiguren quasi zum Sockelornament zu "degradieren", ihnen die Dimension ornamentalen Beiwerkes zu verleihen. Andererseits affiziert dieser Sockel mit seiner ornamentalen Raumlogik die bildräumliche Logik der Büste. Deren absolute Größe fluktuiert zwischen den Polen eines Mikromegalismus - insgesamt, auch durch die Ausgestaltung als Torso, pendelt die Büste zwischen faktischer und idealer Porträtdimension und der Dimension eines Trophäenornaments.

Zusammengefaßt ist die manieristische Ornamentik in ihrem entwicklungsgeschichtlichen Wandel auf zwei Richtungen hin orientiert: Anerkennung u n d Bannung der Substratpotenzen.

- Das abstrakte, f l ä c h e n g e b u n d e n e Ornament setzt sich aus metrischen Oberflächenstücken zusammen, die zwar von apeirischer Materie und ihrer Wirkkraft tangiert sind, aber als Oberfl ä c h e n netz eben die Dynamismen dieser Materie in ihren eigenen Seinsgrund zurückverweisen.
- Das ins Substrat versenkte Ornament wird in solchem Chaos selber "chaotisch"-amorph, es wird zum Un-Ornament.
- Diese Polaritäten aber heben sich in einer wirkmächtigen Synthese auf: Befreit sich das Ornament von der Flächenbindung, so ist dieser Vorgang häufig analog zu der Befreiung der Materie aus der Integrationsschicht gesetzt. Ornamentales Selbst und materielles Selbst vereinen sich zur Zwitterform ornamentalisierter Materie und materiedurchströmten Ornaments. Dies läuft zusätzlich jenem Prozeß parallel, in dem flächenbefreite Figur und Materie in die Einheit amorpher Gestalt und gestaltgewordener Materie gezwungen werden.

Das Substrat im Verhältnis zu Farbe und Licht

"Eine Kunstgeschichte, die die Wandlungen der bildenden Kunst nach ihrem Verhältnis zum Licht betrachtet, gibt es noch nicht."

H. Sedlmayr, von dem diese Zeilen stammen, hat den Versuch unternommen, eine solche "Kunstgeschichte" in möglichen Grundrissen zu skizzieren (357):

Jedes Kunstwerk ist der Beleuchtung durch eine Lichtquelle ausgesetzt, und jedes Kunstwerk modifiziert durch variable Faktoren, u.a. Werkstoff, Großrelief und Feinstruktur der Oberfläche, Farbe, Lichtbedeutung (Lichtsymbolik) den Modus seiner Beleuchtung und den Modus seiner Einstellung zum Licht.

Am Beispiel zunächst des Hohenkirchener Altars wollen wir derartige Modalitäten genauer untersuchen.

A) Beleuchtung - Makrorelief

Ein entscheidendes Moment des Hohenkirchener Altars liegt in der zweimaligen Durchbrechung seiner hinteren Begrenzungswand: In der Abendmahlsdarstellung des Mittelteils und in der Kreuzigungsszene des Auszugs öffnet sich die Altararchitektur zur Apsis hin. Damit öffnet sie sich aber auch dem von hinten, von den Fenstern der Apsiswand, einfallenden Licht (358).

Zu den Strukturelementen des Hohenkirchener Retabels zählt somit auch das Moment der Diaphanie. H. Jantzen hat in seiner bahnbrechenden Arbeit über den gotischen Kirchenraum das Prinzip der diaphanen Struktur dar- gelegt: Dieses Prinzip besagt, daß architektonisch- plastische Formen gewissermaßen als ajourniertes Relief mit Raumgrund hinterlegt werden, wobei es für die Wir- kung der Diaphanie gleich ist, ob der hinterlegte Raumgrund als Schattenzone oder als Lichtgrund erscheint. Die Wirkungen des diaphanen Prinzips sind dabei zweifacher Natur. Der hinterlegte Raumgrund erscheint in seinen Grenzen als etwas Unfestes, Ungreifbares. Und die vom Raumgrund hinterlegten architektonisch-plastischen Glieder werden optisch ihrer Schwere und Massigkeit ent- kleidet, sie erscheinen sozusagen immaterialisiert.

Der Hohenkirchener Altar wird nun durch die beschriebenen Öffnungen gleichfalls mit Raumgrund hinterfüttert. Da- durch, daß unmittelbar hinter den Öffnungen selbst kein Fenster liegt, dringt durch sie nur Streiflicht von den beiden seitlichen Fenstern ein. Der Raumgrund erscheint deshalb nicht als ausgesprochener Dunkel- oder Lichtgrund, sondern er hält sich in einer analogen (etwas dunkleren) Zwischenwertigkeit, wie das gedämpfte Licht des Haupt- schiffs, welches den Altar von vorne "beleuchtet". Diese Zwischenwertigkeit ermöglicht den vor den Raum- grund gestellten plastischen Figurationen, ihrerseits Schatten auf den Raumgrund zu projizieren. - Ein Phänomen, das sich bei künstlicher Beleuchtung des Altars noch intensiviert (359).

Das Hohenkirchener Retabel ist also an ikonographisch ausgezeichneten Punkten seines Aufbaus von Raumgrund im Sinne der Diaphanie hinterlegt. Dieser Raumgrund erscheint als "unbestimmter", "undefinierter" Raum, als ametrischer Unendlichkeitsabgrund.

Gleichzeitig ist der hinterlegte Raumgrund "Örtlichkeit" der oben beschriebenen Raumlöcher. Durch diese Raumlöcher wird der Realraum in den Kunstraum "eingesogen". Die unbestimmten Grenzen des Raumgrundes, damit der Raumlöcher, werden so auch zur inkommensurablen Begrenzung des Realraumes. Der Betrachterraum diffundiert in den Unendlichkeitsabgrund, der Unendlichkeitsabgrund strömt in den Betrachterraum!

Der Altar ist nicht in d u r c h g ä n g i g e r Diaphanie mit Raumgrund foliiert. Denn mit Ausnahme der Raumlöcher sind die plastisch-statuarischen und stereotomischen Gebilde lediglich von einem "Netzwerk" aus Raumgrund hinterfangen (360).

Solcherart kompartimentierter Raumgrund ist in ein polares Spannungsverhältnis eingereiht: Im Rahmen der diaphanen Struktur ist er hinterlegter Unendlichkeitsabgrund, - zum feinmaschigen Raster zergliedert zählt er zur F l ä c h e n d e k o r a t i o n (und trägt somit auch zum h o r r o r v a c u i b e i), die der Bannung des Unendlichkeitsabgrunds dient.

Plastische Figurationen, die sich bei naehsichtigem Betrachterstandpunkt als stationäre Gebilde, als vom Substrat durchwaltet zeigen, werden durch die Diaphanie optisch entschwert und gleichsam immaterialisiert - die sie durchwaltenden Substratpotenzen werden gebannt (361). Durch diese Entkörperlichung werden sie gleichzeitig transzendiert im Sinne schwebender Schwerkraftüberwindung. Sie werden frei für eine inhaltliche Besetzung, die sie als "nicht von dieser Welt", nicht den Gesetzen des Diesseits unterworfen ausdeutet.

Die ihnen so beigelegte Transzendenz wird dann wieder zwar nicht vollends aufgehoben, so doch relativiert durch die Schatten, die sie auf den Raumgrund werfen: Nur an Stofflichkeit gebundene Körper erzeugen Schatten! In einem verwirrenden Spiel mit Realitätsmodi changieren die Objekte zwischen antistofflicher Transzendenz und stofflicher Immanenz.

Es bedarf wohl keiner umfangreichen Begründung mehr, hier auf die Ähnlichkeit mit den naturphilosophischen und alchemistischen Spekulationen von der Allbeseeltheit des Stofflichen, vom elementaren Zusammenwirken des Licht-Geistes mit der Materie zur lebenssetzenden Einheit, zu verweisen.

Der diaphane Raumgrund ist nicht Licht-, nicht Dunkelraum, sondern in seiner gedämpften Lichtheit ein Licht- Dunkelraum: Er hat gleichermaßen Anteil am Licht wie am Schatten.

Dieses Changieren zwischen Hell und Dunkel erfüllt den Raumgrund mit einer Lichtqualität, die an die Definition Leonardo da Vincis erinnert (362), in der dieser den Schatten als die "Vermischung von Finsternis und Leuchtlicht" (=Licht einer Lichtquelle) charakterisiert, realisiert durch das Medium der "Atmosphäre". Mit dieser Einsicht stützt sich Leonardo auf Sentenzen in Albertis 1435 erschienenem Traktat über die Malerei (363). Die eigentliche Bedeutung von Weiß und Schwarz liegen nach Alberti (und überhaupt nach den Malereiabhandlungen des Quattrocento) darin, nicht als Farben, sondern als die Qualität von **K r ä f t e n** des Lichtes und der Dunkelheit zu fungieren.

Auch hier liegt der Hinweis auf die Alchimie auf der Hand: Am Licht entzündet sich das Dunkel des Chaos zu den "concreta naturalia", aus der **D u r c h - d r i n g u n g** von Licht und Schwärze aktualisiert sich Materie zu geformtem Stoff und stofflicher Form.

Und hier ist auch wieder die dominante Farbpolarität der in der manieristischen Plastik um 1600 gebräuchlichen Werkstoffe und Materialien: Schwarz und Weiß ins Blickfeld zu rücken. Zwischen Licht und Dunkel entfaltet sich das Chaos stufenweise zum Kosmos.

W. Schöne hat im Rahmen seiner Arbeit "Über das Licht in der Malerei" auch die Malerei des Manierismus genauer untersucht. Als ein Hauptmerkmal vor allem

des späten Manierismus bezeichnet er dabei das Aufreißen des optischen Licht-Schattengefüges in "Splitterflächen" (364). "Dabei geht der anschauliche Zusammenhang zwischen dem Licht der Bildwelt und seiner außerhalb des Lichtes befindlichen Lichtquelle weitgehend verloren, das außerbildliche Leuchtlicht als solches wird weithin vergessen gemacht, und an seine Stelle treten die an sich b e leuchteten Bildteile selbst ..." (365) Die damit erzielte Ornamentalisierung des eigentlichen Bildlichtgefüges evokiert infolgedessen etwas "Glorienhaftes", "sternhaft Strahlendes", etwas "Sakrales" (366), welches an das transzendente Eigenlicht des Mittelalters erinnert.

Diese Erkenntnisse lassen sich ohne Schwierigkeit auf den Hohenkirchener Altar als Beispiel manieristischer Gruppenplastik übertragen.

In seinem Makrorelief ist der Altar vielfach geschichtet und kompartimentiert. Daraus resultiert eine extreme Splitterung des Licht-Schattengefüges (367). Die b e - l e u c h t e n Altarteile scheinen fast im Sinne des mittelalterlichen Eigenlichtes a u s s i c h h e r a u s zu leuchten: ein luminoser Transzendierungseffekt, der noch unterstützt wird durch die bereits beschriebene Hinterlegung mit inkommensurablen Raumgründen und durch die diaphane Entschwerung der Figurationen, natürlich auch durch die mittels Lüstrierung bereitgestellten "Lichtmaterien".

In der manieristischen Bronzeplastik um 1600 zeigt sich eine entsprechende Erscheinung.

Jeglicher Metallglanz ist ja charakterisiert durch die Apruptheit der Lichtreflexion. Anders als bei Elfenbein, Alabaster oder Marmor mit ihrem kontinuierlichen Lichtschimmer, ist hier die Lichtwirkung von Natur aus sprunghaft - Glanzlichter erhabener Partien stehen beinahe unvermittelt neben dem für Bronze typischen Dunkelglanz des restlichen Metalles, Licht-Schattensplitterung ist das Ergebnis.

Ist die Metalloberfläche eines plastischen Körpers zusätzlich noch stark gemuldet und gebuckelt oder mit ornamentalen Detailformen überzogen - wie im Manierismus gebräuchlich -, so wird jener Eindruck darüberhinaus verstärkt (368).

B) Licht und Feinstruktur: Effizienz der "Lichtmaterie"

So wie das Licht durch das Makrorelief der Kunstwerke modifiziert wird, so auch durch die Feinstrukturierung, d.h. im großen und ganzen durch die Oberflächenbehandlung der Werkstoffe.

Wir können uns kurz fassen: Die Beziehung des Substrats zur Feinstruktur der Kunstwerke sub specie lucis wurde im bisherigen Verlauf unserer Arbeit schon eingehend behandelt. Die Oberflächenherrichtung der Werkstoffe zielt in der manieristischen Plastik um 1600 (369)

auf die Erstellung von "Lichtmaterien" ab.

Im Polieren des Marmors und Alabasters, in der transparenten Fassung von Holzbildwerken durchdringen sich Stofflichkeit und Lichthaftigkeit, indem ein Lichtmantel über den Trägerstoff (und/oder eine kolloidale Farbmaterie) gelegt wird. Lichtmaterien entstehen aber auch dadurch, daß durchscheinendes Licht von Stoff überlagert wird - etwa in der Lüstriertechnik oder in den Goldfassungen auf Bolusgrund.

Oder es werden überhaupt Werkstoffe bevorzugt, die - wie Alabaster, Marmor und Elfenbein - von ihrer natürlichen Gegebenheit her das auftreffende Licht ihrer Oberflächenstruktur integrieren. Im Licht aber "zerschmilzt" die Oberfläche des Massenhaften, und in solchem Bereich stofflicher Dichte u n d Auflösung spielen sich dann, wie in verstofflichtes Licht und transzendierten Stoff getaucht, die formalen Modulationen ab.

Metall, vor allem Gold, ist dann die Lichtmaterie schlechthin, da es "gleichsam die Sonne in den Erden-tiefen scheinen läßt"(370). Damit besitzen wir sub specie lucis eine weitere Erklärung für die Beliebtheit des Bronzegusses in damaliger Zeit: Flüssige Materie und in die Materie gebanntes Licht (das "goldene" Licht des "aurichalcum") verbinden sich zur Form.

Und so verbinden sich im Bronzeguß das Alpha des "geistfeurigen" Lichtes und das Omega der dunklen chaotischen Materie zur höchsten sichtbaren Transzendenz einer formschöpferischen Lichtmaterie: zur goldfarbenen, konkreszierten Form!

Durch die abrupte Reflexion des auftreffenden Lichtes sind Metalle jedoch auch von einem Lichtnetz an der Oberfläche eingehüllt, welches als Medium der Bannung die materiellen Potenzen auf sich selbst zurückwirft (371).

Substrat und ästhetische Endgestalt:

Zusammenfassung

In der deutschen manieristischen Plastik um 1600 steht die ästhetische Endgestalt in einer ganz spezifischen Relation zur Werkgestalt und zum Material. Sie "hebt" das Material in dreifachem Wortsinne "auf":

- Sie "konserviert" - wie jedes materiell gegebene Kunstwerk aller Epochen - das Material (und das Substrat) als notwendigen Ermöglichungsgrund anschaulicher Form.
- Sie "negiert" - hierin ebenfalls den Kunstwerken anderer Epochen vergleichbar - das Material (und damit das Substrat) zugunsten illusionierender Abbildlichkeit: Die Münstermannsche David-Statuette beispielsweise ist eben, bei entsprechender Betrachtereinstellung, kein stationäres Großgebilde, sondern

Abbild der Imagination "alttestamentarischer König".

- Sie hebt das Material auf eine höhere Ebene. Und hierin unterscheidet sich die manieristische Plastik um 1600 von der anderer kunstgeschichtlicher Epochen! Immer ist in der ästhetischen Endgestalt, an deren Zustandekommen die P h ä n o m e n a l i t ä t der Werkstoffe und Materialien einen entscheidenden Anteil hat, Substratproblematik - Anerkennung des Unendlichkeitsabgrundes und der apeirischen Materie sowie deren Bannung - wesentlich mitenthalten.

"Das bedeutet ..., daß die einzelnen Materialien: Holz, Stein, Bronze, Stuck, sich v e r w a n d e l n in die Vorstellung einer e i n h e i t l i c h e n p l a s t i s c h e n M a t e r i e , einer Materie gleichsam, die in ihrer potentiellen Platizität der gestaltenden Kraft entgegenkommt. Die Materie gibt etwas von ihrem Sonderdasein auf, sie bereitet dem Künstler weniger Mühe; sie ist bildsamer, d r ä n g t v o n s e l b s t n a c h G e s t a l t . Zugleich aber werden ihre Qualitäten anders bewertet. Nicht mehr herrschen die einfachen Tatsachen, daß der Stein Stein, das Holz Holz, die Bronze Bronze ist, auch nicht mehr so sehr die alten Vorstellungen von der größeren oder geringeren Kostbarkeit und Seltenheit des Stoffes samt allen Geheimnissen, die sich darin verbargen oder verbergen könnten; vielmehr achtet man auf die Schönheit, den Schein, die O b e r f l ä c h e ; auf die Farbe und Äderung des Steins, auf den warmen Ton und die

Maserung des Holzes, auf das Z ä h f l ü s s i g e , von gleitenden Reflexen Überspielte der Bronze. Beides aber, die V o r s t e l l u n g e i n e r M a t e r i e s c h l e c h t h i n und die ästhetische Wirkung, macht es möglich, daß seit dem 16. Jahrhundert in der D e k o r a t i o n e i n e s R a u m e s , e i n e s A l t a r s alle Materialien sich vereinigen können und ferner, daß zu einer solchen Stofflichkeit ohne weiteres die Farbe des Malers hinzutreten kann. Gibt es doch seit dem Manierismus, der für den Reiz solcher Dinge besonders empfindlich war, Spielereien, daß aus dem Geäder einer Marmortafel mit wenigen Farben eine Assunta entwickelt werden kann ... Da nun aber die Grenzen der Materialien aufgehoben sind und die Kraft des Gestaltens im S y m b o l d e r M a t e r i e triumphiert, findet das scheinbar Plastische der Malerei und das Wirkliche der Skulptur ganz wie von selbst zueinander. Vollrunde Statuen und Büsten, Reliefs, vorgetäuschte Plastik, sogenannte 'finti di bronzo e di marmo', Stuck und Vergoldung, endlich Gemälde mit allen Farben des natürlich blühenden Lebens bilden in wunderbarer, beglückender Ordnung den Schmuck der Räume." (372)

Das Substrat wird qua Phänomenalität des Materials nicht nur in der Werkgestalt anschaulich, sondern auch im Rahmen der Ästhetischen Endgestalt "bildwürdig".

Einen abschließenden Beweis dafür kann auch das in der manieristischen Plastik um 1600 so gewichtige Vorkommen der sogenannten Materialimitation liefern.

Aus ökonomischen Gründen (Kostengründen) heraus oder aus dem Drang zum "Gag" läßt sich diese künstlerische "Verhaltensweise" nicht oder nur teilweise erklären.

Materialimitation ist Mimesis von Material: Mimetische Nachahmung nicht nur als teilweise Imitation der Materialphänomenalität, sondern hauptsächlich Nachschöpfung des Wesens der Materialnatur (373). Das imitierende Material präsentiert im Akt der Mimesis das imitierte Material in seiner "Natur", in seiner Substrateigenschaft. Das so zum präsentativen Symbol der Materie erhobenen Material bringt - weil selber bildwürdig geworden - seine "Natur" immer in die Idealität der ästhetischen Endgestalt ein.

Damit ist die deutsche manieristische Plastik um 1600 jenem idealtypischen Modell zuzuordnen, das wir das nominalistische genannt hatten.

3. Substrat und Wesensausdruck:

Dissonante Kunst und dissonante Welt

Über die Werkgestalt wird das Substrat anschaulich zum integralen Bestandteil der ästhetischen Endgestalt, formiert diese entscheidend mit, ja bestimmt sie in einzelnen Werken fast ausschließlich.

Als ideeeisiertes Substrat hat es somit auch wesentlichen Anteil am Ideenkomplex, der durch das Werkganze vermittelt wird. Die "Substratidee" steht damit in einem interdependenten

Beziehungsgeflecht mit all jenen ikonographischen Programmen, die nach E. Panofsky zur "Typengeschichte" einer Kunstepoche zählen (374).

Es kann nicht die Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein, die Substratproblematik einem Katalog der im Manierismus möglichen ikonographischen "Typen" zu relationieren.

Es würde gesonderte Untersuchungen verlangen, etwa im Zusammenhang mit dem Bronzeuguß die Bedeutung des Substrats mit anderweitigen materialikonologischen und semantischen Aspekten zusammenzusehen. Dies liegt beispielsweise nahe beim Augsburger Augustusbrunnen des Hubert Gerhard, wo die Rolle der Bronze in der Antike die imperiale Dignität der von Kaiser Augustus gegründeten Stadt (375), wo aber auch das fließend "Elementalische" der Bronze im Einklang mit dem Wasser Naturhaftes funktionalisiert.

Mutatis mutandis gilt entsprechendes auch für Stein-, Marmorbildwerke (376).

Es wäre weiterhin zu untersuchen, inwiefern vitalistisch gefaßtes Substrat, als natura naturans, sich auf die Beliebtheit erotischer Darstellungen dieser Zeit ausgewirkt hat, inwiefern etwa der (Er-)Zeugungsmoment des Sexuellen mit "gebärender" Natur, mit emanativer Materie korrespondiert?

Die wahrscheinlich ergiebigste Komponente solcher Materialikonologie sub specie des Substrats dürfte im Vergleich möglicher Farb- und Lichtsymbolik mit alchimistischen

Hypothesen liegen: Inwiefern ist transzendent interpretiertes Licht identifizierbar mit sublimster Materialität? Inwiefern ist Schwärze als Vanitassymbol (wie sie etwa von verschiedenen Autoren anhand der spanischen Hoftracht gedeutet wird) gleichlaufend mit dem Dunkel des Chaos, in welches jegliches Leben wieder zurückkehren wird? Inwiefern sind die edelsteinhaft bunten (oder solche "Buntheit" abbildende Juwelen- oder Diamantenornamentik) und die Gold- und Silberfassungen nicht nur Ausdruck symbolisch transformierbarer Kostbarkeit, sondern auch geglaubter (und in der Alchimie teilweise wirklich praktizierter) Stoffsublimation, welche dann wiederum "offen" ist für symbolisch-transzendierende Besetzung?

Dies ist nur ein kleiner Auszug möglicher material-, substratikonologischer Fragen.

Mögliche Antworten konnten in der vorliegenden Arbeit teilweise und vereinzelt angedeutet, nicht aber erschöpfend gegeben werden.

Wahrscheinlich sind solche Antworten a l l e i n v o n k u n s t h i s t o r i s c h e r S e i t e h e r auch nicht zu geben.

Möglich und notwendig im Rahmen dieser Arbeit ist jedoch die Zuordnung der Substratproblematik zu jenem Ideenkomplex, in dem die Typengeschichte ihre übersteigerte "Erfüllung" findet: nämlich zu dem, was Panofsky als den weltanschaulichen Hintergrund, als "Inbegriff des in einer Epoche weltanschaulich Möglichen" (377) bezeichnet. Gegenstand der Untersuchung wird dabei der Wesenssinn der Kunstwerke, der sich im Wesensausdruck (im anschaulichen Charakter) artikuliert.

So gilt es, den Wesensausdruck deutscher manieristischer Plastik um 1600 herauszustellen und in seinem Verhältnis zum Substrat zu betrachten. An den bisherigen Untersuchungsbeispielen erwies sich Zwiespältigkeit als grundsätzlich bestimmendes Merkmal.

Die Kunstgeschichte sieht als den gemeinsamen Nenner, a l l e r phänomenal so diversen manieristischen Kunstwerke eine solche Spältigkeit. Diese Spältigkeit beginnt bereits mit der Desintegration der eigenen genetischen Wurzeln durch die manieristische Kunst.

"Der Manierismus ist eine europäische Erscheinung, die sich Überall aufweisen läßt, vor allem aber jenseits der Alpen, wo der neue 'Stil' die h o h e K l a s s i k v e r d r ä n g t , 'mustergültige' Form gewinnt." (378) Solche Verdrängung besteht darin, zwar die Elemente der klassischen (=Renaissance/Hochrenaissance) Kunst zu belassen, "aber dem Ganzen den Schwerpunkt, das einheitsstiftende Moment"(379) zu nehmen.

Der Verlust des Schwerpunktes geht Hand in Hand mit der Infragestellung existentieller Daseinsentwürfe dieser Zeit. "Weltangst" äußert sich in personaler und kollektiver "Schizothymie" und entäußert sich künstlerisch in einer Reihe charakteristischer Erscheinungen: "Eine Welt des Zweifels und der geheimen Lebensangst, die eben infolgedessen den Panzer statt des Leibes braucht, die Maske statt des Gesichts" (380);

"alle Dinge sind in einem gewissen Sinne 'außer sich', das heißt, sie werden gleichsam aus der Mitte ihres Daseins gerückt und vom Rande her erschlossen und 'bedeutend' gesehen." (381)

Die manieristische Kunst ist geprägt von einer "Zweiheit der Intention", in deren Wesen es liegt, "daß die Akzente sowohl auf dem Formalen als dem Inhaltlichen liegen können, und so begegnen wir im 16. Jahrhundert verschiedenen Spielarten des Manierismus: 'Sie reichen von einer unproblematischen Verlängerung der Hochrenaissance zum Barock bis zu einem Hexensabbat der bloßen Formen, die immer nur neue Formen im Verzicht auf Inhalt gebären'." (382) Die Spältigkeit, die Zweiheit der Intention, äußert sich im Manierismus am sinnfälligsten in der Einstellung zum Raum.

Kennzeichen der Hochrenaissance ist es, ein "harmonisches Verhältnis von Raum und Körper erreicht zu haben, das vom Betrachter rational nachvollziehbar war, ohne daß es rationalistisch zu nennen wäre" (383). Im Vergleich dazu hat der Manierismus ein "Mißverhältnis von Körper und Raum" (384) konstituiert, "woraus sich die Dissonanz in der Spannung von Vorgang und Entfaltung, von Handlung und Affekt herleitet ... In der M a l e r e i tritt an die Stelle des endlich erfüllten Bildraumes ein entweder zerrissener oder unbestimmter Raum; an die Stelle der Einheit von Farbe und Körper entweder starre Körperlichkeit, deren Farbe appliziert, oder Auflösung des Körperlichen bis zum Amorphen, dessen Farbe verwest oder verweslich erscheint.

Der Kosmos des Hochrenaissancebildes löst sich auf in die Widersprüchlichkeit divergierender Bildelemente; die Erfülltheit des Körperlichen im Thematischen weicht allegorisierender Konzeption und Gestaltung, in der das Allegorische in intellektueller Weise dem Artistischen des formalen Aufbaus verbunden ist".(385)

Die Struktur manieristischer Kunstwerke wird charakterisiert durch eine typische Formverklammerung, die von G. Iven (386) als "Doppeldetermination" bezeichnet wurde. Fruchtbar wird nach F. Piel der Begriff, "wenn man seinen Inhalt als das Ergebnis von D o p p e l - o r i e n t i e r u n g sieht. Indem dadurch die r e a l e Erscheinung des Kunstwerks auf die künstlerische Psyche zurückzuführen ist, zeichnet sich die Möglichkeit ab, das Subjekt-Objekt-Verhältnis zu determinieren. Doppelorientierung kann als das erzeugende Prinzip manieristischer Struktur bezeichnet werden. Orientiert sich das produzierende Ich gleichzeitig an diversen Realitäten, so ist notwendig die Identität des Produktes in Frage gestellt ..." (387)

Manieristische Kunst orientiert sich also bewußt an "seinsmäßig Diversem, um die Korrelation bis zur wesenhaften Trennung auszuweiten. Das führt notwendig zum Zerfall der klassischen Position in dissonanter Spannung der Strukturelemente - eine Spannung, die nur ästhetisch genossen wird. Doppelorientierung ist der Grund jenes Spiels mit diversen Realitäten, dem man stets im Manierismus begegnet. Ihr anschauliches Äquivalent hat sie in der Entfremdung von Raum und Körper in den Künsten". (388)

Manieristische Kunst ist folglich intentional auf Spältigkeit angelegt. Welche Funktion übernimmt das Substrat innerhalb solcher Orientierung?

Das Substrat wird nicht nur in der Werkgestalt, sondern auch in der ästhetischen Endgestalt "aufgehoben". Damit erhebt es seine Seinsvalenz zur Kategorie der Kunstwerke. Seine Seinsvalenz besteht in der Dynamik einer den Unendlichkeitsabgrund erfüllenden apeirischen Materie, die sich aus dem chaotischen Urgrund zu "entäußern" trachtet. Als sich entäußernde wird sie zu metrischer Stofflichkeit (Stoffphänomenalität des Materials). Damit sind auch die in ihrer Stofflichkeit präsentierten Formen als Entäußerungen der Materie gekennzeichnet. Gleichzeitig wird die Seinsvalenz des Substrats gebannt: Der Unendlichkeitsabgrund durch die Fläche; die Stoffentäußerung der Materie durchs Licht; die Dynamik der Entäußerung in den Realraum hinaus durch formale Verpanzerungen und h o r r o r v a c u i .

Ein ständiger Gegensatz von Anerkennung und Bannung jener Seinsvalenz des Substrats ist die Folge. Dieser Gegensatz, diese Spältigkeit, impliziert auch eine "Eigendestruktion" manieristischer Kunstwerke: Konfrontation von Anerkennung und Bannung gehören zum Wesen dieser Kunst, innerhalb solcher Konfrontation ü b e r w i e g t jedoch meist e i n e der Komponenten - das Interdependenzfeld ist äußerst labil!

Deshalb finden sich relativ wenige manieristische Kunstwerke, die ausgewogene "Balance" zu halten verstehen, ohne in der Überbewertung einer der beiden Komponenten ihr eigenes "Wesen" zu zerstören.

Wenn F. Piel davon spricht, daß sich der manieristische Künstler an "seinsmäßig Diversem" orientiert, so bedeutet dies qua Material eben Anerkennung und/oder Bannung des Substrats. Die Gewichtung innerhalb dieses Spannungsfeldes unterliegt dann aber einem neuen Subjekt-Objekt-Verhältnis: der "Relation" von menschlichem Geist und wesensbestimmtem Gegenstand" (389).

4. Substrat und Bedeutung

Kunst als Form einer spezifischen Kommunikation (mit einer "Weltanschauung" im Sinne Panofskys im Hintergrund) ist ein "offenes System" (390), d.h. ein System, bei dem die Beziehung seiner Teilsysteme bzw. seiner Elemente auf umgebende Systeme kategorial gesetzt ist. Solche Teilsysteme und Elemente sind dann die "Randelemente" des Systems, die Menge all dieser Randelemente aber stellt die "Oberfläche" eines offenen Systems dar.

Die Bedeutung von Kunstwerken spielt sich an dieser "Oberfläche" ab. Da die intendierte Bedeutung eines Kunstwerkes "abhängige Variable, 'Funktion', der besonderen Bildgestalt und der in ihr Gestalt gewordenen

anschaulichen Charaktere" ist, ist "Bedeutung" an "Bild" gekoppelt. "Bild" aber ist gleichsam eine "Oberflächenfunktion" des offenen Kunstsystems, denn es entsteht aus der Umsetzung eines zunächst "kopf-äußeren Sachverhalts" zu *a n s c h a u l i c h* gewordenem Bewußtsein. Die Transponierung erfolgt durch künstlerische Zu-richtung, die sinnbegabte Bedeutung des Bildes liegt stets in seiner Rückbeziehung auf menschliche Praxis im weitesten Sinne.

"Bild" und daraus resultierende Bedeutung konstituieren sich also in der Interdependenz von materiell gegebenem Kunstwerk und dessen Rezeption. Damit aber ist die intendierte und rezipierbare Bedeutung eines Kunstwerkes auch an die Aktualisierung des "Bildes" im Sinne eines Rückbezugs auf die "praktischen Lebensumstände" (391) gebunden. Die in der deutschen manieristischen Plastik um 1600 *i n t e n d i e r t e* Bedeutung läßt sich in der Zusammenfassung folgendermaßen resümieren: Durch das Material und seine spezifische Herrichtung wird ein "Bild" aufbereitet, in dem das Substrat - in Anerkennung und Bannung - "bildwürdig" wird. Durch das Eingehen der Seinsvalenz des Substrats in die ästhetische Endgestalt geht auch die an das Substrat gebundene Ideenwelt in die ideale Gesamtwelt des Kunstwerkes (392) konstitutiv ein. Die Seinsvalenz des Substrats - vermittelt über das Material - ist Kategorie der umfassenden Seinsvalenz des Kunstwerkes geworden. Das Substrat verbleibt nicht in der Passivität seiner reinen Trägereigenschaft, es transzendiert

sich in die Aktivität einer kategorialen Erstellung der Systemoberfläche.

In der deutschen manieristischen Plastik um 1600 erweist sich folglich das Substrat als wesentliche Möglichkeit der Kunstwerke, in Selbstüberschreitung auf ein im Sinne von "Weltanschauung" soziologisch definiertes Umfeld zu rekurrieren.

Aber mehr noch: Das Substrat ist nicht nur Kategorie, sondern auch "Ordnungsmacht" der Systemoberfläche. Das Substrat ist Ordnungsmacht, weil es eine rezeptionelle Entscheidung über Anerkennung oder Bannung seiner selbst evoziert.

Anerkennung und Bannung des Substrats erzeugen d a s Beziehungsfeld manieristischer Kunst, in welchem nicht nur Spannungsgefüge künstlerischer Elemente, sondern auch die Polarisierung von Kunstsystem und Betrachtersystem "aufgehoben" sind. Denn in der Auseinandersetzung mit den Seinsvalenzen des Substrats (und den Formen ihrer Anschaulichwerdung) - in deren Anerkennung und/oder Bannung - konstituiert sich der Rezipient als Entscheidungsfaktor. In ihn, in seine Subjektivität, ist nun die Entscheidung verlegt, nach der die "Substratidee" dominant gesetzt oder gebannt wird. In solcher Entscheidung letztlich über die B e d e u t u n g der Kunstwerke wird der Rezipient auf seine e i g e n e Stellung in und seine e i g e n e Einstellung zu seiner "Umwelt" verwiesen. Die im Kunstwerk intendierte Bedeutung u n d die aus dem "Umfeld" des Rezipienten an das Kunstwerk herangetragene Bedeutung aktualisieren somit das reziproke

Bedeutungsgeflecht zwischen Kunstwerk und weltanschaulichem Hintergrund.

Natürlich können wir diesen Hintergrund auch nicht annähernd in seiner ganzen Komplexität darstellen. Da sich jedoch die Einstellung zum Substrat als Bindeglied zwischen Kunstwerk und soziologischem und geistesgeschichtlichem Umfeld erwies, genügt es, die unmittelbaren Berührungen des weltanschaulichen Kontextes mit der "Substratidee" zu skizzieren. Es gilt also, ein kulturgeschichtliches Deutungsmuster für die Zeit um 1600 zu erstellen, welches die Funktion der "Substratidee", also die Vorstellung von den möglichen Zuständen der Materie, als kategoriales Vermittlungsmedium zwischen Kunstwerk und Rezipient im Sinne eines Rückbezuges auf die "praktischen Lebensumstände" veranschaulichen kann.

"Denn niemand würd wol wissen, was ein gut Gestalt gibt,
er wiß dann vor, was Ungestalt geb." (393)

Die Beziehung der Substratproblematik auf den "Weltanschauungshintergrund" wurde in vorliegender Arbeit bereits zum Teil geleistet, indem wir die in den Kunstwerken ansichtig werdenden Valenzen der Materie mit den "materialistischen" Theorien der damaligen Naturwissenschaften, -philosophie und der Alchimie verglichen. Die hierbei konstatierte neuartige Anerkennung der Substratpotenzen findet ihr Analogon in der manieristischen Kunsttheorie. Stärker noch spiegelt sich hier freilich die versuchte Bannung dieser Potenzen wider. Sinnfällig aber wird dies

in der kunsttheoretischen vergleichenden Gegenüberstellung der Formbildungsprozesse von Kunst und Natur. In der selbstreflektierten Einstellung der Kunst zur Natur spiegelt sich demnach die Substratproblematik als Problematik der Vermittlung wider.

Die "Spältigkeiten" der manieristischen Kunsttheorie sind von E. Panofsky in seiner bekannten Arbeit "Idea" umfassend dargelegt worden. Wir stützen uns im folgenden auf diese Untersuchung und extrapolieren aus ihr einige für unsere Arbeit wichtigen Stellen:

"Allein indem es der Epoche nun auf der anderen Seite ganz selbstverständlich ist, daß diese "Idee" oder dieser "Concetto" mitnichten etwas schlechthin Subjektives, rein "Psychologisches" sein darf, erhebt sich nun zum ersten Mal die Frage, wie es dem Geist denn überhaupt möglich sei, sich eine solche innere Vorstellung zu bilden, da sie nicht einfach aus der Natur heraus gewonnen werden kann und doch nicht nur im Menschen ihren Ursprung haben darf - eine Frage, die letzten Endes auf die Frage nach der Möglichkeit des künstlerischen Schaffens überhaupt hinausläuft. Gerade diesem selbstherrlich-konzeptualistischen Denken, das die Voraussetzungen der Renaissance-theorie zu untergraben gewagt hatte, indem es die unbedingte Maßgeblichkeit des Natureindrucks, das die künstlerische Darstellung als anschaulichen Ausdruck einer geistigen Vorstellung auffaßte und selbst die "Invenzione" des Bildinhalts nicht sowohl der biblischen, poetischen oder historischen Überlieferung entnommen, als vielmehr vom Künstler selber erdacht sehen wollte, und das dann doch wieder nach einer allgemein verbindlichen Begründung und Normierung alles künstlerischen Schaffens rief, - gerade einem solchen Denken mußte das, was

der vergangenen Periode noch gar nicht fragwürdig erschienen war, zum ersten Mal von Grund aus problematisch werden: das Verhältnis des Geistes zur sinnlich gegebenen Wirklichkeit." (394)

Aber:

"Scaliger definierte in seiner folgenreichen Poetik (1561) den Dichter als einen, der die Natur nicht nachahmt, 'gleich wie ein Schauspieler', sondern der sie weiterschafft, zu Ende führt, 'wie ein anderer Gott', das ist, wie ein Prometheus; so jedoch, daß aus dem Vorhandenen, 'ohne Hindernisse' das Typisch-Reale herauskommt. Das Typisch-Reale ist die 'species', also die angelegte entelechetische Form ... Was im Zusammenhang mit Scaligers Prometheus-Künstler bedeutet: Das Kunstschöne hat die in den Normen und Dimensionen der Stoff-Natur angezeigte Vollendung schöpferisch zur Gestaltung zu bringen. Hier ... liegt also die ästhetische Nachreife der Aristotelischen Linken, soll heißen, ihrer kunstfähigen Lehre von der formenschwangeren Materie". (395)

Übereinstimmend zu diesen doch recht kontroversen Theorien entfaltet sich auch die Kunstpraxis in Polaritäten.

Das manieristische Kunstschaffen steht zwischen den Extremen proklamierter subjektivistischer Willkür und des Dogmas von der Lehr- und Lernbarkeit einer systematisierten, zur "Manier" erstarrten Formensprache. Symptom dieses Zwiespalts ist die manieristische "Idea"-Konzeption, die zum einen die künstlerische Intuition des Subjekts (disegno interno) betont, zum anderen die sich

jetzt auftuende Kluft zwischen Geist und Natur überbrücken will, indem der Idea-Begriff "eine Umdeutung im Sinne seiner eigentlichen metaphysischen Bedeutung erfährt, und in dieser seiner metaphysischen Bedeutung den Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt in einer höheren, transzendenten Einheit aufhebt." (396) Diese transzendente Einheit konstituiert sich in der Analogsetzung des menschlichen Geistes zu Gott:

"Denn indem der menschliche Intellekt kraft seines Anteils an der Ideen bildenden Fähigkeit Gottes und kraft seiner Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geiste als solchem die Fähigkeit besitzt, in sich die 'Forme spirituali' aller geschaffenen Dinge hervorzubringen und sie auf die Materie zu übertragen, besteht, gleichsam durch göttliche Vorausbestimmung, zwischen dem Verfahren des Kunstwerke schaffenden Menschen und dem Verfahren der Wirklichkeit schaffenden Natur eine *n o t - w e n d i g e Ü b e r e i n s t i m - m u n g*, die es dem Künstler erlaubt, einer objektiven Entsprechung zwischen seinen Produkten und denen der Natur gewiß zu sein: 'Der Grund dafür' - so heißt es in völliger Übereinstimmung mit *A r i s t o - t e l e s* und in wörtlicher Anlehnung an *T h o m a s v o n A q u i n o*, dessen 'allgemeine' Kunstlehre hier für die besonderen Zwecke einer Theorie der (zeichnenden) 'Künste' im engeren Sinne nutzbar gemacht wird - 'daß die Kunst die Natur nachahmt, besteht darin, daß die innere künstlerische Vorstellung, und daher die Kunst, bei der Hervorbringung der Künstlichen Dinge in eben derselben Weise vorgeht, wie die Natur selbst'." (397)

Für das Thema unserer Arbeit sind diese Gedanken-
gänge insofern von größter Wichtigkeit, weil sich
in ihnen ein Antagonismus zwischen Geist und Natur
niederschlägt, der die Spältigkeit des Manierismus
entscheidend mitbestimmt. Je mehr das Subjekt an
Sicherheit und Autonomie gewinnt, desto mehr ent-
fremdet es sich seiner äußeren und inneren Natur.
Natur tritt ihm spannungsvoll gegenüber. Um diese
Spannung aufzuheben, "richtet" man Natur zum System,
dem apriorisch Verstandessystem zur Kategorie wird.
In der totalen Entfaltung des "Nous" werden causa
finalis der Natur und Telos des menschlichen Geistes
identisch. Für den Künstler bedeutet dies die Mög-
lichkeit, "praeter naturam" zu gestalten, in Mi-
mesis von Natur einzutreten. Anders als in den
"abstrakten" Naturphilosophien der Zeit, in denen
die Anerkennung "natürlicher" Seinsvalenzen (Materie,
Unendlichkeit, Energie usw.) obwaltet, herrscht in
der Kunsttheorie freilich das Bewußtsein des Zwiespalts
zwischen "natürlichen" Seinsvalenzen und menschlicher
Geistigkeit vor. Die Vermittlung in Richtung auf uto-
pische Versöhnung leistet der Nous, der als tertium
comparationis gesetzt ist.

An der Sinnfälligkeit des Substrats, gespeichert in
Werkgestalt und Materialien manieristischer Plastik,
liegt auch diese Problematik zutage. Das Substrat wird
qua Material in der ästhetischen Endgestalt "aufge-
hoben", das meint in diesem Falle transzendiert.
Actu transcendendi werden die Seinsvalenzen des Sub-
strats (die "Natur") bildwürdig. Indem sie aber "Bild"

werden, zeigen sie sich auch über den Nous vermittelt, vom Geist praeter naturam aufbereitet.

Die mechanische Materie und der entfremdete Mensch:
Zur Kunstsoziologie

Die pantheistischen und hylozoistischen Vorstellungen, die hauptsächlich die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ideell beherrschten, boten noch die Möglichkeit, in einer Repristination ehemaliger sakraler Absolutheit jene beseelende Kraft, die aus dem Urschoß des Chaos die dort versammelte prima materia zu immer höher differenzierter "Erfüllung" des unendlich gewordenen Kosmos treibt, jene "natura naturans" also, mit dem Weltenschöpfer gleichzusetzen.

So stellt sich beispielsweise für Paracelsus die Selbstentfaltung des transzendenten Gottes in der Zeit als Konsolidierungsprozeß des materiellen Chaos zum Kosmos dar, metaphorisch umschlossen von der Durchdringung des diabolischen Dunkels durch das Licht der göttlichen Vernunft.

Dies kann jedoch nicht mehr darüber hinwegtäuschen, daß diese Selbstentfaltung Gottes eigentlich die Umschreibung jenes Vorganges ist, in dem der menschliche Geist sich die Natur unterwirft, nach ihrer totalen Besitznahme strebt.

Paracelsus postuliert damit noch eine Utopie. Denn die Herrschaft des Menschen über die Natur und die Substratpotenzen hat sich n o c h n i c h t vollzogen.

Wo aber der Makrokosmos, die Welt, vom Mikrokosmos, dem "noetischen" Menschen, zwar dem Willen, nicht aber der Praxis nach er- und begriffen ist, "korrespondiert dem die mangelnde Selbstbeherrschung des Subjekts: Chaos und individuelle Devianz werden als korrespondierende durchaus richtig erfaßt." (398)

Ein historisches Indiz s o l c h e r Korrespondenz liegt im Hexenwahn dieser Zeit beschlossen. (Es dürfte symptomatisch sein, daß die Geschichte der Hexenverfolgungen sich in ihren Hauptzügen in etwa mit jener Epoche deckt, die von der Spätgotik bis zum Rokoko reicht, also mit jener Epoche der Kunst, in der "Materialstile" im Verweis auf Substratpotenzen relevant werden und sind; und daß diese historisch-soziologische Erscheinung in der Teilepoche des Manierismus kulminiert!)

Hexenwahn ist u.a. das Symptom einer neuartigen Naturauffassung und einer gleichzeitig noch vorwissenschaftlichen, quasi magischen Praxis der Naturbeherrschung: Die Seinsmächtigkeit substrathaft verstandener Natur wird in die Hexe hinein personifiziert und in der Zerstörung dieses Individuums selbst zurückgedämmt. Also auch hier: Anerkennung der materiellen Potenzen - gerade auch durch ihre Bannung!

Wirkmächtige, chaotische Natur wird gerne mit dem Weiblichen gleichgesetzt (399) - in ihrer gefährlichen Seite mit der Hexe, in ihrer möglichen Vermittlung auf Einheit von Natur und Mensch mit dem Weib als Eros-Wesen: "... in der Sphäre der Erotik suchten die Menschen wieder die alte **E i n h e i t** (des "verlorenen Paradieses", des harmonischen Einsseins mit der Natur, N.W.) **w i e d e r z u f i n d e n** ." (400)

Suche nach einem **v e r l o r e n e n** Paradies, denn: "Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht (über die Natur, N.W.) mit der Entfremdung von dem, worüber sie Macht ausüben." (401) Mehr und mehr wird die stark animistisch geprägte Naturauffassung, die noch als Einfallstor sakraler Inhalte über den Weg des Neoplatonismus fungieren konnte, durch eine mechanistische ersetzt:

"Nach Descartes sind die Tiere Maschinen, kunstvolle Automaten, ohne Seele. Bei Lamettrie ist der Mensch Maschine: L'homme machine ... Leibnitz betrachtet die menschliche Seele als geistigen Automaten, weil sie alle ihre Zustände aus sich selbst entwickelt. Ohne daß der Mechanismus der Natur als Forschungshypothese zugrundegelegt wird, kann es keine eigentliche Naturerkenntnis, ja überhaupt keine exakte Naturwissenschaft geben, sagt Kant in seiner **K r i t i k d e r U r t e i l s k r a f t** . In allen diesen Anschauungen scheint Mechanik noch als strenge Determinationsbewegung verstanden. Sie stammen vor allem aus dem Barock, der die Mechanik in den Rang einer Wissenschaft,

ja zum Prinzip einer Lebensform erhoben hat, die als marionettenhaft charakterisiert werden kann, sofern man in der Marionette Abstraktion und Ausdruck vereinigt sieht." (402)

Mensch und Natur, damit aber auch das Geistige und das Naturhafte im Menschen selbst, nehmen diametral entgegengesetzte Positionen ein. Eine Versöhnung dieser Pole wird in zunehmendem Maße zum Scheinausgleich.

Dies wirkt dann auch ein auf das soziale Leben der Zeit: "Die formale Synthesis von Identität und Nichtidentität, die den Schein einer Versöhnung suggeriert, erklärt in einem universalen Deduktionssystem ... wesentliche Dimensionen des sozialen Lebens zu Akzidenzien, in der Absicht, Natur kommensurabel zu machen." (403)

Eine versuchte Kommensurabilisierung der Natur im Vergleich zu Artifizialität und Geistigkeit äußert sich in den protomusealen Tendenzen der Zeit um 1600, in den Kunst- und Wunderkammern, in denen gleichsam "alle Dinge" des Universums einem Klassifikationsgesetz unterstellt werden.

Kunstsoziologisch gesehen demaskiert sich jedoch in der Regel solche Scheinidentität in ihrem Scheinhaftein.

"Die Künstler der Manieristenzeit hatten alles eingebüßt, was dem Künstler-Handwerker des Mittelalters und in vieler Beziehung auch noch dem vom Handwerk sich emanzipierenden Künstler der Renaissance Halt geben konnte: die feste Stellung in der Gesellschaft, den Schutz der Zunft, die eindeutige Beziehung zur Kirche, das unproblematische Verhältnis zu den Glaubensregeln und zur künstlerischen Tradition." (404)

In diese Bindungslosigkeit wird das Kunstwerk einbezogen, welches nun den Rang einer "kultwertigen" Besonderung zunehmend zu verlieren beginnt, und stattdessen zu einem auf Vorrat gearbeiteten Produkt oder zu einer für den offenen Markt geschaffenen Ware funktionalisiert wird (405).

Das, wenn man so sagen darf, Substrathafte dieser Situation, der nicht mehr einsehbare "Warenstrom", soll dann quasi gebannt werden einerseits durch auratische Besetzung in Form sammelnder Anhäufung und -eignung, andererseits durch das Herausstreichen subjektivster Geistigkeit, der "Manier", an einzelnen Werken.

Werfen wir dazu noch einen Blick auf die Tätigkeit des Bildhauers um 1600.

Charakterisiert wird sie durch das Moment der Arbeitsteiligkeit.

Bei Bronzebildwerken besteht beispielsweise die Aufgabe des Bildhauers nur im Modellieren der Form: "... der Guß selbst wird von professionellen Stück- und Glockengießern, die abschließende Oberflächenbehandlung von Goldschmieden ausgeführt." (406)

Auch bei den Holzschnitzern und Steinbildhauern besteht in der Regel folgende Arbeitsteilung: Der "Formkern" wird vom "Hauptmeister", die Fassung aber von Faßmalern,

Goldschmieden usw. ausgeführt.

Dies besagt aber im Rahmen unseres Themas, daß jener Formungsprozeß, in welchem über die primären Werkspuren und eine entsprechende Werkgestalt stationäre Gebilde "erarbeitet" werden, in welchem also die tätige, "mühevoll" Auseinandersetzung mit dem den Werkstoffen impliziten, anschaulich herausgehobenen Substrat vonstatten geht, daß dieser Formungsprozeß arbeits- teilig überlagert wird von jenem, in dem die Werkspuren von fassenden Materialien gleichsam kaschiert werden, in dem das Substrat meist im Sinne einer Lichtmaterie genannt wird.

Die - vom Arbeitsvorgang her - hauptsächlichste künstlerische Tätigkeit findet freilich, um es metaphorisch auszudrücken, "vor Ort" statt, findet am widerständigen Material und Werkstoff statt in Richtung auf eine Bloßlegung ihrer Substratimplikate.

Die Bedeutung solcher Arbeiten "vor Ort" sollte sich ab 1600 mehr und mehr steigern, was seinen sinnfälligen Ausdruck in der ständig wichtiger genommenen Rolle des primären Gestaltungsprozesses im Entwurf, im Bozzetto usw. finden sollte.

In der Plastik übernimmt der Bozzetto mutatis mutandis die Aufgabe der Integrationsschicht: gesteigerte Substratevidenz und geistige Auseinandersetzung mit ihr, aber auch Rezeptionsrelativität - Abbild eines Vorbildes

und/oder die "genialische" Auseinandersetzung mit dem Stofflichen des Materials können wahlweise in den Vordergrund treten - fallen in eins.

Exkurs: Die Maschinenkunst

Die Doppelorientierung des Manierismus auf eine Anerkennung und auf eine bannende Bewältigung "natürlicher" Seinsvalenzen wird besonders deutlich in der Maschinenkunst des 16. und 17. Jahrhunderts (407). Daneben läßt sich gerade auf dem Sektor der Maschinenkunst und ihrer theoretischen Vermittlung in den Maschinenbüchern (408) eine methodische Verbindung herstellen zwischen der Kunsttheorie und der Naturphilosophie der Zeit.

A. Stöcklein (409) konstatiert zwei zunächst grundsätzlich verschiedene Deutungsansätze in den Maschinenbüchern des 16./17. Jahrhunderts (410).

So geht der deutsche Humanist Walter Hermann Ryff (Rivius) in seinem 1547 in Nürnberg erschienen Buch "Der furnembsten, notwendigsten, der gantzen Architectur angehörigen Mathematischen und Mechanischen Künste eygentlicher bericht ... zu rechtem verstande der Lehr Vitruvij" davon aus, daß der Widerstreit zwischen Mensch und Natur als Ergebnis einer Ursünde sich eingestellt hat. "... er sollte an sich nicht sein, und die Maschinenkunst trägt dazu bei, ihn weithin rückgängig zu machen und so den Menschen wieder seiner 'ersten Perfection zu neheren'". (411)

Der zweite Deutungsansatz sieht in dem Gegenspiel von Mensch und Natur nicht eine nachträgliche Entfremdung im Zustand der Sünde, sondern eine ursprüngliche und als selbstverständlich vorgegebene Konfliktsituation. Der Widerstreit ist "gegeben mit der Geschichtlichkeit der Menschen. Es bedarf keiner weiteren Begründung, warum die Dinge von Natur aus anders sind, als sie der Mensch haben will" (412). "Die Kunst als Kampf, List und Sieg: diese Motive ziehen sich von jetzt an durch die Literatur, selbst nachdem Galilei erklärt hat, daß von 'überlisten' nicht die Rede sein könne, und Francis Bacon das Wort vom 'Sieg' relativiert: Nur indem man der Natur gehorcht, kann man sie besiegen - 'Natura non nisi parendo vincitur' (Novum Org.1, Aph. 2)".(413)

Die Macht über die Natur als Weg und Rückkehr in ein wiedergewonnenes irdisches Paradies, und die Technik als Machtinstrument über die Natur, diese Annäherung des Menschen an seine paradiesische Gottebenbildlichkeit durch die Technik, die Maschinenkunst, die "Mechanica", findet ihre intensivste Ausdeutung bei Francis Bacon. Die Überwindung der Natur, das menschliche Produzieren gegen die Natur, geht einher mit der versuchten "Schöpfung aus dem Nichts", parallel zum göttlichen Schaffensakt. Dies hat seine Auswirkungen auf den Werkstoff: "Je unvollkommener der Stoff/je vortrefflicher weiset sich die Kunst/von welcher es (das Kunstwerk oder die Maschine, N.W.) alsdann die Schätzbarkeit und den Wert allein erhält. Also hat Gott aus Nichts alles gemachet/und hat dazu keines Stoffes von nöthen gehabt" (414). In dem Maße, in dem sich ihr Stoff

dem Nichts nähert, wächst jetzt auch die Würde der Kunst."Aus dem Nichts", kommentiert Kircher seine Metapher-Maschine, "soll das vollkommene Bild entstehen".(415)

Im gottebenbildlichen Schöpfungsakt wird aufgrund der invenzione etwas aus dem N i c h t s geformt und gebildet, anders als die Natur, die aus vorgegebenen Stoffen kreativ tätig wird. Das, was aus diesem Schöpfungsakt entsteht, wird zur Überwindung der Natur (contra naturam) eingesetzt, wobei diese Überwindung aber dialektisch auf eine verstärkte Anerkennung der Natur hinausläuft: Ausgangspunkt ist das Schaffen aus dem Nichts - was entsteht (Kunst, Maschinen, Technik), ist jedoch analog zum göttlichen Schaffensprozeß ein mikrokosmisches Pendant zum Makrokosmos (praeter naturam), wobei der mikrokosmische Apparat zu einer Scheinüberwindung der Natur, zu realer Bewältigung bei gleichzeitiger Entfremdung führt.

Der zweite Ansatzpunkt geht von vornherein davon aus, daß nun die Stunde gekommen ist, in der der Mensch nur mehr durch eine Unterordnung unter die Natur, d.h. durch ihr Studium und das Erlernen ihrer Wirkkräfte und Gesetzmäßigkeiten, sich mit diesen neuartigen Seinsvalenzen versöhnen kann.

Beide Male aber wird in der Auseinandersetzung mit der Natur, sei es contra, sei es praeter naturam, sei es, um einen durch "Sünde" herbeigeführten, sei es, um einen dauernden Widerstreit von Mensch und Natur zu beheben, auf einen paradiesischen Endzustand reflektiert.

Hierin trafen sich (und dies könnte auch für die Kunst gelten (416)) in bezeichnender Weise die Konfessionen. "In der entschiedenen Zuwendung zum 'Buch der Natur', zum 'Buch der Welt' eröffnete sich in einer Zeit, die vom Konfessionshader über das rechte Verständnis des heiligen Buches der Christen zerrissen war, ein Raum der Begegnung, der Verständigung in einer gemeinsamen Sprache ..., ja der gemeinsamen Verehrung" (417). Dies wurde sicher unterstützt durch eine im katholischen und protestantischen Bereich gleichzeitig (mehr oder weniger stark) vorhandene Bedeutung der Determinationsvorstellungen. So begründete beispielsweise der Jesuit Mario Bettini in seiner 1642 erschienenen Schrift "Apiaria ... in quibus nova pleraque Machinamenta" seinen Determinationsglauben, "weil wir Töpferwerk sind in der Hand des Allmächtigen ..." (418). Und R. Hofstätter (419) bemerkt: "Der 'Maschinenkult' des 16. und 17. Jahrhunderts ist ein großartiger Modellentwurf, für den die später ... in den Vordergrund tretende Beziehung zur materialistischen Philosophie nur von peripherer Bedeutung ist; sehr viel wichtiger ist die Bindung an eine Determinationslehre theologischen Ursprungs, wie sie z.B. im Calvinismus ihren Niederschlag gefunden hat. Die Welt der Automaten ist eine durch göttliche Allwissenheit programmierte Welt".

Immer aber ist das Handeln contra oder praeter naturam auch mit dem Begriff der Arbeit verbunden, das Paradies auf Erden wird zu einem Produkt der Arbeit. Bearbeitung der Natur als Mittel der Selbstverherrlichung des Menschen, vermittelt durch seine technische Ingeniosität, kann erst als solches Mittel bewußt werden, nachdem der Mensch der Natur entfremdet war (Anerkennung u n d Bannung = Scheinidentität).

"Erst der Mensch, der nicht seinem Sein nach aus der Natur hervorgeht, sondern in sie hineingestellt ist, ist ein potentiell 'technischer' Mensch" (420). Nur im mühsamen Versuch der Aufhebung dieser Entfremdung vermag der Mensch zu einem harmonisch versöhnenden "Mittelpunkt" vorzudringen. Anschauliches Symbol dafür aber ist das Labyrinth als Weg, der ins Paradies zurückführt. "Die Konstruktion der Labyrinth war im 16./17. Jahrhundert ... eine vornehme technische Aufgabe. Die konstruierte Wirrnis des Labyrinths tat sich aber dem Autor des Maschinen-Buches auch kund als Abbild des ganzen Maschinenwesens und letztlich als Abbild des Menschen selber, der solche Konstruktionen aus sich heraus holte" (421). Das Labyrinth wird eben auch Symbol der Entfremdung, der "Arbeit", des Zurückfindenmüssens und der Scheinidentität: denn die "paradiesische" Mitte des Labyrinths bedeutet gleichzeitig auch wieder den labyrinthischen Weg zurück in den "Alltag", die profane Realität!

V. SUBSTRAT UND REINTEGRATION

Im Vorangehenden konnte die in der Forschungsliteratur hypostasierte Zwiespältigkeit (422) als Wesensausdruck manieristischer Kunst über die Funktionsanalyse der Werkstoffe und Materialien auch in der Plastik erhärtet werden. Über eine spezifische Materialität wird Materie zum wirkmächtigen Substrat gesetzt. Am Substrat entzündet sich der gestalterische Wille, an ihm findet er sein letztendliches Ziel, mit welchem sich die ästhetische Endgestalt zu arrangieren hat.

Gleichzeitig werden die Potenzen des Substrats phänomenal gebannt - indem sie auf Fläche als Kategorie aktualisierter und qua Aktualisierung "aufgehobener" unendlicher Räumlichkeit und chaotischen Materieflusses bezogen sind - und bedeutungsmäßig gebannt, indem ihre eigenwertige Sinnmächtigkeit transformiert wird in die Aktualisierung "traditioneller" Transzendenz: Weil sich Materie (Substrat) am Geist-Licht entzündet, eröffnet sich die Möglichkeit, im Rückgriff auf spätmittelalterliche Spiritualität, das "elementum geistfeurigen Lichts" in neoplatonischem Sinne als Ausfluß Gottes zu bestimmen und demnach auch die Form seiner sinnlichen Anschaulichkeit mittelalterlichen Gestaltungsweisen anzunähern (etwa im Reflex-Leuchtlicht!).

Das Substrat wird als solches hingestellt, aber gesehen in Gott.

Der auch die geistige Grundhaltung in Deutschland maßgeblich beeinflussende niederländische Humanist Johann Baptist van Helmont (1577-1644) spricht dies sehr deutlich aus, wenn er in seiner Naturphilosophie einer Urmaterie einen Urgestalter zuordnet. Und dieser Urgestalter ist identisch mit einem ewigen Lichtzentrum, welches Kraft, Wesen und bewegende Ursache aller "concreta naturalia" ist.

"... sowohl die peripatetisch-scholastische als die neoplatonische Anschauung, beide kamen in gleicher Weise derjenigen Empfindung entgegen, durch die sich die Kunstanschauung des Manierismus von der der eigentlichen Renaissance vielleicht am klarsten unterscheidet - der Empfindung, daß die sichtbare Welt nur ein Gleichnis sei für unsichtbare, 'spirituelle' Inhalte, und daß der dem Denken nunmehr bewußt gewordene Widerspruch zwischen Subjekt und Objekt im Grunde nur durch eine Berufung auf Gott seine Lösung zu finden vermöge. Wie die künstlerischen Darstellungen dieser Epoche über das bloß Anschauliche hinaus so oft einen allegorisch oder symbolisch angedeuteten Gedanken zum Ausdruck bringen wollen (nie hat die Emblematik und die Allegorese so gebüht wie jetzt), und indem die zeitgenössischen Kunstwerke vielfach sub specie allegorischer Deutung geschaffen wurden, werden die Kunstwerke der Vergangenheit vielfach sub specie allegorischer Deutung verstanden), und wie ja schließlich auch die formal-kompositorische Umgestaltung der renaissancemäßigen Bildform im Sinne einer 'Spiritualisierung' der Darstellung wirkt, so muß auch das **V e r - m ö g e n** des künstlerischen Darstellens nunmehr der Ausdruck eines höheren Prinzips sein, das den kunstbegnadeten Menschen zugleich zu adeln und aus der ihm drohenden Zerrissenheit und Haltlosigkeit zu erretten vermag." (423)

Anerkanntes u n d strukturimmanent und bedeutungs-
transzendent gebanntes Substrat, das sind die disso-
nanten Pole, die im Gefüge plastischer Bildwerke des
deutschen Manierismus verinnerlicht sind.

Dissonante Pole, die freilich nicht antagonistisch
sich gegenüberstehen, sondern dialektisch, da sie beide
aus gemeinsamem Grund resultieren, aus einer neuarti-
gen Seinsmächtigkeit des Substrats.

Und so, wie in den Kunstwerken ein Bild-Substrat, d.h.
ein materieller Ermöglichungsgrund als passiver Träger,
umgestaltet wird zu einem Substrat-Bild, d.h. zu einem
bild- ("Bild" hier verstanden im Sinne medialer Vermitt-
lung zwischen "kopfüßerem Sachverhalt" und dessen Inte-
gration ins Bedeutungssystem der Kunstwerke) und bedeu-
tungsmächtigen kategorialen Agens, so wird das Substrat,
Materie im unendlichen Raum, auch zum energetischen
Movens für den auf Natur reflektierenden Menschen.

Doch auch in diesem Bereich steht man derartigen
"Energien" theoretisch und praktisch noch zwiespältig
gegenüber, auch hier versucht man in einer ideellen
Umbildung derartiger Kräfte und Erscheinungen zu Ema-
nationen Gottes sie in ihrer Eigenwertigkeit zurück-
zudrängen, zu bannen.

L. Binswanger hat in einer bedenkenswerten Arbeit ver-
sucht, das Problem des Manierismus auf "den Boden da-
seinsanalytisch phänomenologischer Erfahrung" zu stellen.

Dazu geht er zunächst nicht vom Stilbegriff, sondern von einer Definition der "Manieriertheit" aus, deren Wesen er in einem "angsterfüllten, verzeifelten

Nicht-Selbstseinkönnen, ineins mit der Haltsuche an einem Vor-Bild an der Öffentlichkeit des Man und der Überbetonung dieses Vor-Bildes zur V e r d e c k u n g der Heimatlosigkeit, Weltunsicherheit und Bedrohtheit der Existenz" (424) sieht.

Eine Erklärung solcher "Heimatlosigkeit" liefert die ebenso neuartig, da das mittelalterliche Weltbild endgültig sprengend, wie bedrückend, da in ihren Auswirkungen noch unvorhersehbar und unbeherrschbar, empfundene Wirkmacht der Materie.

Der Mensch wird konfrontiert mit einer "neuen Welt", deren Sein durch Raumunendlichkeit und dynamische Erfüllung mit Materie bestimmt ist. Diese Phänomene müssen bewältigt, d.h. etwa in der Kunst der Gestaltung und der gestalteten Bedeutungshaftigkeit zugeführt werden. Gleichzeitig ist der Mensch noch nicht "zu Hause", noch nicht "eingerichtet" in dieser neuen Welt, er kann sich in seinem Mensch-Sein noch nicht einordnen in das neuartige "Chaos".

Die daraus resultierende "Weltangst" treibt ihn in der Kunst zur "Haltsuche" an einem "Vorbild", welches mit den als klassisch empfundenen Regelsystemen der Renaissance gegeben ist. Daraus erklären sich dann auch die "Doppeldetermination", die "Zweiheit der Intention", mit allen darin implizierten Brüchigkeiten und Zweispältigkeiten.

In dieser Doppelorientierung, die nicht als von einem "fehlenden Einsichtsakt in das Wesen der Sache" (F. Piel) her zu begreifen ist, sondern als Bannung einer gefährlich empfundenen und damit "eingesehenen" neuen Realität, in dieser Doppelorientierung also gründet auch die Stellung des manieristischen Künstlers zwischen "Stil" und "Manier": Zu einem Stil findet er in der Gestaltung der Bedeutungshaftigkeit des Substrats, zur Manier, d.h. zum "krampfhaften Haltsuchen" an einer vorbildlichen traditionellen Kunstform, greift er, um das gefährlich Neue mit "bewährten Mitteln" noch mühsam bändigen zu können.

Dissonantes Weltgefüge wird umgesetzt in die Dissonanz von Kunstwerken, treibt diese zur "Zweiheit der Intention". Solche Orientierung auf Diverses hin führt zu formaler Desintegration. Was sich jedoch "der k u n s t historischen Betrachtung als Desintegration zeigt, stellt sich in k u n s t h i s t o r i s c h e r Sicht als R e i n t e g r a t i o n dar ... Ziel der Desintegration, die man im Manierismus in zahlreichen Prägungen erkennt, ist, geschichtlich gesehen, nicht T r e n n u n g , nicht S p a l t u n g , sondern (und das macht die Teilepoche zur Späure der R e i n t e g r a t i o n) die E i n h e i t d e r G a t t u n g e n i m G e s a m t k u n s t w e r k , ein Ziel, das im Barock verwirklicht wurde." (425)

Medium der Reintegration aber ist das Substrat, genauer noch das in der Integrationsschicht aufgehobene Substrat!

Wie aber ist dies möglich, da doch das Substrat in seiner Anerkennung und Bannung zunächst eine kunstimmanente Desintegration initiiert?

Doch gerade die Basis solcher Desintegration stellt auch die Basis der Reintegration, und zwar nicht nur in k u n s t h i s t o r i s c h e r , sondern um 1600 auch in k u n s t historischer Sicht, bereit.

Wir sprachen bereits davon, daß sich in den plastischen Werken des Manierismus dissonante "Umwelt" in einer dissonanten Struktur veranschaulicht. Solche Dissonanz ist jedoch nicht antagonistisch, sondern dialektisch, da ihre Pole nur eine kontroverse Auseinandersetzung mit einem tertium comparationis, dem Substrat, signalisieren. Die Thetik neuartiger Seinsmacht des Substrats vermittelt sich zur Antithetik gebannten Substrats, und die Bannung impliziert reversibel das Wissen oder Ahnen solcher Seinsmacht. Thetik und Antithetik vereinigen sich anschaulich und bedeutungsmäßig im Medium der Integrationsschicht.

Hier sind das Substrat und seine Wirkmächtigkeit, vom Visuellen her gesprochen sein Materiefluß und seine formemanagerische Energetik, sowie seine Fixierung zu abmeßbarer Oberflächenstatik in eingesetzt, indem die Kontinuität raumkörperlicher Modulationen stets auf eine internalisierte Fläche rückbezogen bleibt.

Die Vermittlungsfunktion der Integrationsschicht wird auch deutlich in der Vermittlung von Optik und Haptik. H. Friedmann hat in seinem Buch "Die Welt der Formen" (426) einen wichtigen Beitrag zur "Welterfassung" unter dem Aspekt der Gestalt vorgelegt. "Vom stofflich gebundenen Erleben des Haptikers ausgehend, demonstriert Friedmann die Grundzüge eines optischen, entstofflichten Weltbildes, dem auch das 'Gedanklich-Reale' als ein Moment der Realität angehört." (427)

Friedmann formuliert die Zweiheit von haptischer und optischer Weltergreifung so:

"Das sinnlich-geistige Verhalten der Welt haben wir in zwei Erlebnisformen, beide von kategorialer Notwendigkeit, die haptische und optische, zerlegt. Beide Erlebnisse sind, soweit sie sinnliche sind, zunächst biologischer Art und stehen im Dienste der Lebenserhaltung; beide erheben sich zu einer Sphäre höherer Geistigkeit und erzeugen bestimmte reine Erkenntnisinhalte. Aber während die haptische Erkenntnis, gleichsam immer ihres niederen Ursprunges eingedenk, auch als wissenschaftliche Mechanik eine höhere biologische Technik verbleibt, jedenfalls den technischen Gedanken des Zweckes, der Anwendung nicht preisgibt und auch in ihren höchsten Synthesen und Zusammenfassungen es nur zu amorphen Kontinuen bringt, entfaltet sich die optische Erkenntnis (und auch die akustische, die wir ihr analogisch zugesellt, ohne darauf zu verzichten, sie zu unterscheiden) in tektonischen und Gestaltbildungen von eigenartiger Freiheit und Gesetzmäßigkeit.

Dieser tektonische Trieb der Optik erzeugt nicht nur einen ihr eigentümlichen Begriffsbereich, der sich vom haptischen Begriffsbereich wohl unterscheidet, sondern gibt auch einer Metaphysik das Leben, die die h a p t i s c h - o p t i s c h e W e l t - s p a l t u n g w i e d e r a u f h e b t. Eine wahre Metaphysik erfaßt die einheitliche Weltrealität hinter der sinnlichen Welter-scheinung und begreift diese als Symbol jener." (428)

In der Integrationsschicht fällt das Kontinuitätser-lebnis des Stofflichen (die Haptik) und das Ganzheits-erlebnis anschaulicher Figurationen (die Optik) zu-sammen, da sich die kolloidal konkreszierte Materie gleichsam nur taktil, "Zug um Zug", ihre Formemanate aber "auf einen Blick" hin erleben lassen. Die sinn-liche Einheit der Weltrealität ist hergestellt.

Die Integrationsschicht konstituiert nicht nur im Einzel-fall die konkrete Oberfläche der plastischen Bildwerke, sie setzt sich auch kategorial zur "Oberfläche" des manieristischen Systems plastischer Kunst, welches als "offenes System" in Beziehung tritt zum "weltanschau-lich Möglichen". Denn in ihrer integrierten Anerkennung und Bannung des Substrats korrespondiert die Integrations-schicht (widerspiegelnd oder projektiv, je nach dem In-novationsrang der einzelnen Kunstwerke) mit dem mehr oder weniger transzendenten "materialistischen" Weltanschauungs-kontext. Das in der Integrationsschicht "aufgehobene" Substrat wird gleichsam in den Rang einer, wenn man so

sagen darf, Meta-Kategorie erhoben, weil sie zwischen Kunstwerk und Betrachter (dem Exponenten des weltanschaulichen Umfeldes) als beide "Seiten" potenzierenden Zwischenglied (429) steht und als metasprachliches Signal Kunst, künstlerisches Umfeld und Interaktion von Kunst und Umfeld auf ihre Kategorialität hin interpretiert. Das in der Integrationsschicht an die "Oberfläche" gehobene Substrat wird so zum Gestaltungs- und Rezeptionsraster, ein Raster, der um 1600 (im Manierismus) jedoch ständig relativiert wird. Denn zum einen ist die Chaotik des Substrats selbst (ständiger Materiefluß, unendlicher Raum, stets ins Chaos zurückvermittelte Formemanationen) nur mehr in rezeptionellen Annäherungswerten erfassbar, zum anderen ist das in der Integrationsschicht "aufgehobene" Substrat abhängige Variable des jeweiligen Betrachterstandpunktes. Bei naher oder weiter Distanz wird es entweder in seiner Eigenwertigkeit oder als negiert zugunsten illusionistischer Abbildlichkeit seiner Formemanate erfahren.

Da vor den manieristischen Kunstwerken beide Betrachterpositionen möglich sind, unterliegen potentielle Evidenz und potentielle Uneinsichtigkeit des Substrats der subjektiv gewählten Ein-Stellung des Rezipienten. Und nur auf dem Weg von Nah zu Fern setzt sich aleatorisch-zufällig jener Bereich als bestimmend, in dem die Integrationsschicht als Medium einer harmonischen Synthese von Optik und Haptik den Betrachter in i h r e n Bann zu schlagen vermag.

Freilich ist solches Gebanntsein des Betrachters höchst fragil: Da in der Integrationsschicht Anerkennung u n d Bannung des Substrats "aufgehoben" sind, ist es im Zustand höchsten Ausgleichs bereits wieder dem Rezipienten vorbehalten, inwiefern er zerstörend in dieses labile Gleichgewicht eingreifen will; inwiefern er, begrifflich gesprochen, das Moment des Präsentiertseins o d e r das Moment des Negiertseins im Aufgehobensein betont, inwiefern er, formrezeptionell gesehen, in optischen Sprüngen die Integrationsschicht "verläßt" und seine Wahrnehmung entweder der Amorphität der stationären Gebilde oder aber der Fixation von "Gestalten" adjustiert.

So ist das Substrat (auch das in der Integrations-schicht "aufgehobene" Substrat) nicht nur Kategorie der Vermittlung zwischen Kunstsystem und Betrachtersystem, nicht nur Meta-Kategorie in der Interpretation jeweiliger Einstellung von "Natur" und "Geist", sondern auch Kategorie der Autonomisierung des Subjekts in Bezug auf das Kunstsystem.

In der vorliegenden Funktionsanalyse wurde bereits des öfteren darauf hingewiesen, wie sehr die Substrat-valenzen der Werkstoffe und Materialien in der deutschen manieristischen Plastik um 1600 zwar einerseits "ins Spiel" gebracht, aber andererseits der Ein-Stellung des Betrachters unterworfen werden.

Hierher gehört, um dies noch einmal aufzugreifen, das große Kapitel der sogenannten Materiallimitationen, bei welchen es der Subjektivität des Rezipienten Überantwortet bleibt, sich vom imitativ-verfremdenden Verweis auf zugrundeliegendes Substrat, oder vom "fertigen Ergebnis" ästhetizistischer Spielerei leiten zu lassen (430).

Hierher gehört auch die zitierte Ersetzung der Optischen Bildebene durch die Integrationsschicht. In dieser Optischen Ebene wurde ja der harmonische Ausgleich von plastischer Körperlichkeit und zentralperspektivisch erfaßtem Raum erzielt.

Überträgt man diesen Vorgang in die Plastik, so hat solcher Ausgleich zwischen stofflichen Körpern und einem wie immer gearteten räumlichen Hintergrund stattzufinden. Während in der deutschen Spätgotik der licht-schatten-durchtränkte, unstoffliche, in die Formsumme einbezogene Hohlraum als Äquivalent der in der Malerei vorhandenen Optischen Ebene fungiert, so bleibt er in der manieristischen plastischen Bildnerei um 1600 zwar in Rudimenten noch, als äußerst kompartimentierter Hohlraum, erhalten, wird aber zunehmend - bei entsprechender Betrachterposition - von der Integrationsschicht verdrängt. D.h.: Die Optische Bildebene als rein unstoffliches Integrationsmedium von Gestaltungen, die (optisch) in den Betrachterraum hinein tendieren, und (imaginiertem) Tiefenraum wird durch ein s t o f f l i c h e s

Vermittlungsmedium zwischen real in den Betrachter-
raum vordrängenden Figurationen und real sich auftuen-
der Räumlichkeit (Kunstraum und Betrachterraum, die
ineinander fluktuieren) ersetzt.

Und das bedeutet weiterhin, daß ein Medium wie die
Optische Bildebene, welches im Akt der Wahrnehmung
i n n e r h a l b der Kunstwerke angesiedelt ist,
durch ein Medium wie die Integrationsschicht verdrängt
wird, welches als real stoffliches Gebilde an der
stofflich realen G r e n z e von "Kunstwelt" und
"Betrachterwelt" angesiedelt ist und durch seine Form-
Volumen-Modulationen realiter, wenn auch in Maßen
und stets zurückgedämmt in die internalisierte Fläche,
die "ästhetische Grenze" zu überschreiten trachtet.

Distanziert sich die betrachtende Wahrnehmung je-
doch dahingehend, daß die Integrationsschicht selbst
und damit auch als Ersatz der Optischen Bildebene
nicht mehr einsichtig ist, so schiebt sich zwischen
Hintergrund und plastisch Figuratives wieder eine
w e r k i m m a n e n t e , u n s t o f f l i c h e
Optische Ebene, die Muster und Grund im Sinne "ab-
strakt" bildlicher Optik zusammenbindet.

Auch hier unterliegt es also der Subjektivität des
Betrachters, die im Kunstwerk anschaulich gewordene
ideeisierte Materie, das Substrat, in der apperzi-
pierten Integrationsschicht über die "ästhetische
Grenze" hinweg seine eigene "Welt" affizieren zu lassen,

oder aber in der Negation der Substratpotenzen diese in die ideelle Welt ästhetisch-ästhetizistischer Kunstimmanenz zurückzudämmen.

Und so verwundert es nicht, daß die Reintegrations-tendenz manieristischer Kunst auf eine Angleichung der Gattungen hinausläuft.

Bei der Behandlung etwa der manieristischen Ornamentik in Relation zur Materialfunktion der Plastik wurde bereits - gestützt auf die Erkenntnisse F. Piels - dem Malerischen die Dimension einer kategorialen "Ordnungsmacht" zuerkannt. Die Kategorien illusionistischer Malerei aber sind zutiefst auch Kategorien des autonomgesetzten Subjekts, sind abhängige Variablen der Betrachter-Einstellung. Solche Subjektivität der Betrachter-Einstellung erwies sich auch im Rahmen der Substrat- Idee- Bedeutung-Problematik bei der deutschen manieristischen Plastik um 1600 als letztlich alles entscheidendes Kriterium.

Von solchen Ergebnissen ausgehend, können wir uns schließlich noch weiteren Charakteristika dieser plastischen Bildnerei zuwenden.

Anamorphose widersetzt sich der Metamorphose

Meist dem Hang zum Skurrilen, meist einem Drang ästhetizistisch gefaßter Formspielereien zugeschlagen und zusätzlich noch als Triumph geistiger Imaginationsdynamik über naturalistische Formstatik interpretiert,

zählt das Phänomen der Metamorphotik zu den anscheinend stimmigsten Deutungskriterien des Manierismus, der ja in der Regel als anaturalistischer, concettistischer Stil in der Literatur vermittelt wird.

Ich möchte hier jedoch eine Umdeutung vornehmen.

Gerade der Hang zum Metamorphotischen bekräftigt in meinen Augen die auf Potenzierung von Natur, auf Veranschaulichung der Substratpotenzen abzielenden Bestrebungen manieristischer (plastischer) Kunst.

Wenn etwa organische aus anorganischen Formen nahtlos hervorwachsen können, so ist dies wahrscheinlich auch bei einzelnen Kunstwerken Formspielerei, Demonstration gestalterischen Könnens, in der ganzen kunstgeschichtlichen Relevanz solcher Erscheinungen dagegen Symbol der hylozoistischen Belebtheit der "prima materia", Ausdruck des Substrats als "elementum", als Urgrund, aus dem heraus sich stufenweise die formalen Differenzierungen zu höchster Bestimmtheit - und dies meint die höchste Form geistdurchtränkter Materialität - entwickeln.

Metamorphotik ist demnach identisch mit Anerkennung des Substrats!

Einer Bannung des Substrats kommt die gleichzeitige Tendenz zur Anamorphotik entgegen. Da uns in dem Aufsatz F. Piels über "Anamorphose und Architektur" grundlegende Aussagen zur Verfügung stehen, genügt es, die für unser Thema relevanten Passagen daraus zu zitieren.

Der Autor zeigt auf, daß das anamorphotische Prinzip der "Verstreckung" nicht nur das Ikonische betrifft, sondern auch zu einer Transformation der Gattungssysteme führt. In der Relation von Architektur und Malerei wurde dabei ausschlaggebend, daß "die Anamorphose dort, wo sie in den Dimensionen der Wand- und Gewölbemalerei angewandt wurde, ganz offensichtlich dazu diente, verschiedenartige Systeme aufeinander zu beziehen: hier ging es ja darum, ein System der Bildnerei mit einem der Baukunst zu koppeln ..."

(431)

Solch anamorphotische Vorgehensweise "erweist sich im Felde der illusionistischen Gewölbemalerei überall dort als notwendig, wo Gemälde auf sphärisch-gekrümmten Bildträgern so zu organisieren sind, daß das materielle Substrat (also das Gewölbe) in der Illusion einer Räumlichkeit aufgehoben und die dargestellten Figuren dem 'unten' befindlichen Rezipienten normal erscheinen sollen. Das, was tatsächlich verstreckt i s t , wird dem Betrachter entstreckt s i c h t b a r . " (432)

Und weiter: "In der Betrachtung stellt sich hier wie in anderen Denkmälern der illusionistischen Gewölbemalerei der Effekt ein, daß die materielle Substanz und die Struktur des architektonischen Innenraumes aufgehoben wird in einem Phänomen, in dem sich verschiedenartige Bildelemente dominant setzen und zu einem Anderen, Neuartigen, vereinigen.

Hier liegt offensichtlich eine Absicht: den Betrachter mit einem 'imaginären Reich' in Beziehung zu bringen, das ikonisch präsent gemacht wird und das mit der de-facto-Bestimmtheit seiner Umgebung nicht kommensurabel sein soll." (433)

Es bedarf wohl keiner umfangreichen Erläuterungen mehr, daß solche intendierte "Immaterialisierung" des Substrats Hand in Hand geht mit der Autonomsetzung des Subjekts.

Dadurch aber, und hier lassen sich m.E. die Ausführungen Piels teilweise relativieren, bleibt es wiederum der realen (Frage des örtlichen Standpunktes) und der ideellen (Frage des jeweiligen Rezeptionswollens) Betrachter-Einstellung überlassen, ob die anamorphotische Verstreckung als solche "gesehen" und damit doch auf das Substrat bezogen, oder aber als solche genommen und damit zur Negation des Substrats verwendet wird.

Vordringlich jedoch, da das Substrat durch eine unüberbrückbare Distanz vom Rezipienten getrennt ist, ist in der Tat die Aufhebung des Substrats im Sinne einer bannenden Negation.

Bannende Negation setzt jedoch die Seinsvalenz des zu Bannenden voraus!

Derartige Gedankengänge betreffen nun nicht nur Architektur und Malerei, sondern auch Architektur und Plastik um 1600: Im Hohenkirchner Altar Münstermanns beispielsweise kippen Tisch, Figuren und Stufenpodeste der Abendmahlsszene nach vorne, verstrecken sich in ihren gegenseitigen Relationen, breiten sich in den Flächenbezug der Integrationsschicht, um aus der Distanz dann wieder dem Betrachter ein "richtiges Bild" zu geben.

Zertrümmerung der Aura und auratisierte Natur

In den dialektischen Zusammenhang von Anerkennung und Bannung der Substratpotenzen läßt sich auch die manieristische Vorliebe zum **k l e i n f o r m a t i - g e n** plastischen Einzelstück und zur Kopie eines Vorbildes in anderen Materialien erklären.

In der "handlichen" Plastik sind Substrat und Bannung des Substrats "zuhanden". Der Sammler kann die Statuette in die Hand nehmen, er kann sie auf ihre Stofflichkeit, ihre materielle Gemachtheit hin erfahren, auf das sie durchwaltende Substrat hin überprüfen, er kann sie aber auch, per Distanz, als abbildende Formschöpfung genießen und damit ihre Stofflichkeit vergessen machen. Die Hinneigung zur Erfahrung des Stofflichen zeigt sich jedoch in der damals ausgeprägten Vorliebe zur materiell

divergierenden Kopie eines materiell gegebenen Vorbildes (434).

Zugleich lassen sich kleinformatige Plastiken aus unterschiedlichen Materialien, sowie verschiedene Materialien kopierende Plastiken leicht zu einer "Weltlandschaft" der Werkstoffe und Materialien zusammenfügen, in dem Sinne, in dem Bacon einen König der Zukunft feiert, "der als Eroberer der Natur sich einen Namen machen sollte durch eine allumfassende Bibliothek, durch die Stiftung eines Gartens mit allen Pflanzen und Tieren der Erde, durch die Anlage eines Museums für alles von Menschenhand Gemachte und durch den Bau eines Schmelzhauses, in dem neue Erfindungen systematisch betrieben werden sollten". (435)

Kleinplastiken und kleinformatige Kopien werden in Wunderkammern und Kuriositätenkabinetten mit den "Meravigliosa" der Natur vereint. In solch profanisierter Angleichung an das mittelalterliche Sammeln von Sakralgegenständen manifestiert sich der Versuch auratischer Besetzung der Kunstobjekte im Sinne transzendierender Bannung ihrer Materialität, insgesamt dominiert jedoch die neue Seinsvalenz des Materiellen.

"Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für das Gleichartige in der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt." (436)

Zum "Gleichartigen in der Welt" aber ist das wirkmächtige Substrat geworden. So zeigt sich das Sammelsurium der Wunderkammern als Instrumentalisierung auf eine Gleichmachung von "Welt" qua Substrat-evidenz u n d auf eine Bannung solcher Egalisierung im Versuch auratisch-kultischer Besonderung.

Eine "Geschichte" des Substrats

Wollen wir abschließend den Versuch wagen, die manieristische Teilepoche, speziell die "Zeitenwende" um 1600, wo in Deutschland der Manierismus seine Anregungen weitergibt an den frühen Barock, in ihrer Besonderheit gegenüber vorausgehenden und nachfolgenden Stilen im Rahmen der Substratproblematik zu betonen, so sind wir uns der Lückenhaftigkeit und der Gefahr solchen Unterfangens bewußt. Ein derartiges Vorhaben müßte sich auf eine Kunstgeschichte sub specie der Werkstoffe, Materialien und möglicher Substratevidenz stützen können. Dies ist nicht der Fall. Trotzdem meine ich, aufgrund der vorliegenden Untersuchung einige Schlüsse ziehen zu dürfen.

Grundsätzlich ist, auch von der Rolle und Funktion der Werkstoffe und Materialien und vom Ausgangspunkt der plastischen Bildnerei her, an der schon des

öfteren angesprochenen Einheit der Epoche vom späten 15. bis zum späten 18. Jahrhundert festzuhalten.

Auf Deutschland eingegrenzt bedeutet dies:

In der Spätgotik wandeln sich Welt- und Naturauffassung ganz entscheidend gegenüber dem vorhergehenden Mittelalter. Einer der Hauptexponenten dieses Wandels ist Nikolaus Cusanus. Dieser entwickelte aus scholastischen Denkmethoden heraus die Vorstellung einer unendlichen Welt ohne Mittelpunkt, in der der Mensch nurmehr intellektuell, nicht mehr als seinsmäßiges, da gottebenbildliches Maß aller Dinge "orten" kann. Aber auch dieses intellektuelle "Orten", eingehend in den Begriff der *i n t e l l e c t i o*, transformiert sich in den Anschauungen des Cusanus: "Der thematische Gegenstand wird ein anderer. Anstelle der 'Endursache' ('finis'), der *ratio sempiterna atque incommutabilis* der Dinge, tritt die Erkenntnis der *res corporeae* ..." (437)

O. Pächdt hat rein stilkritisch gezeigt, wie sich solch geistesgeschichtliches Umfeld in der deutschen Plastik auswirkt. Der spätgotische Altar etwa wird zu einem szenischen Ensemble ohne eigentlichen "Mittelpunkt", er verliert sein "Maß" zugunsten "malerisch unbestimmter" Ausweitung, welche von stoffgesättigten Kraftlinien und dynamisch bewegter Stofflichkeit erfüllt ist. Gleichzeitig wird der Hohlraum in Form

von unauslotbaren Raumlöchern zunehmend formwürdig, worauf besonders auch W. Pinder (438) etwa bei Künstlern wie Nikolaus Gerhaert von Leyden, Erasmus Grasser u.a. hingewiesen hat.

Aber, und dies unterscheidet das späte 15. und frühe 16. Jahrhundert noch entscheidend vom hochentwickelten Manierismus um 1600: Die Potenzen des Substrats sind zwar relevant gesehen, was auch in der Werkstoff- und Materialverwendung - ungefaßtes Holz, Scheckmarmor usw. - zum Ausdruck kommt, aber ganz einfach noch stärker gebannt im Sinne einer Negation, und nicht im Sinne einer dialektischen Vermittlung. Das will besagen, daß die abbildende ästhetische Endgestalt sowohl in ihrer kultwertigen Singularität, als auch in ihrer Verweisungsfunktion auf ideell Vorbildlich-Urbildliches das Substrat absolut dominiert. Anschaulich wird dies in einem weitgehenden Kaschieren der Werkspuren, vor allem aber auch darin, daß die Optische Ebene noch nicht d u r c h g ä n g i g ersetzt, verdrängt ist durch eine stofflich durwaltete Integrationsschicht.

Damit aber rückt die italienische Hochrenaissance ins Blickfeld, in der die Optische Ebene in der Malerei institutionalisiert wird.

Zum einen findet hiermit eine optisch-ideelle Vermittlung zwischen Körperlichkeit und Raum, zwischen haptischer Raumkörperlichkeit und "abstrakter" Flächenoptik statt: damit auch eine Vermittlung zwischen real Zuhandenem und subjektiv Erfasstem - Realität, weil

der optische Ausgleich sichtbar im Kunstraum stattfindet; Idealität, weil die Vermittlung illusionistisch imaginiert ist. Damit, und gerade damit wird die deutsche Kunst, die deutsche Plastik von der Hochrenaissance her konfrontiert, damit wird die optisch-ideelle Subjektivität des Betrachters kategorial gesetzt. Subjektivität des Rezipienten und kunstinterne Gesetzmäßigkeit werden in einen klassisch-harmonischen Ausgleich gebracht. Dem entspricht auch der Glaube, daß sich die äußere Form (in dem Sinne verstanden, wie die Alchimisten die äußere Erscheinung der Dinge abtrennen von der inneren, substrathaften Wesentlichkeit) eines Dargestellten sich rezeptionell mit dessen Wesen decke:

"Der Gegenstand manifestiert sein Wesen in seiner typischen Erscheinung. Indem die Kunst in der richtigen Darstellung diese festhält, erfaßt sie auch seine wahre Realität. Die Grundlage der Kunsttheorie der Renaissance ist daher das Richtigkeitsproblem."

Und:

"In der Renaissance glaubt man, im Bild das Wesen des Gegenstandes unmittelbar zu fassen." (439)

Spätgotik und Hochrenaissance sind die Ausgangspunkte des deutschen Manierismus. Und es bedarf wohl keiner näheren Ausführungen mehr, wenn gesagt wird, daß die manieristische Plastik gerade in der Konfrontation spätgotischer Gestaltungsprinzipien mit solchen der Hochrenaissance gegebene Möglichkeiten dialektisch zuspitzt!

Die Autonomsetzung des Subjekts, die in der Hochrenaissance noch mit dem autonomen Kunstwerk zum Ausgleich bestimmt war, wird im Manierismus dominant. Dominant damit auch für die Entscheidung über die Anerkennung oder Bannung der Substratpotenzen.

Adjustiert sich der Betrachter auf die *M ö g l i c h - k e i t* der Bannung, so prävaliert formalistische, ästhetizistische und subjektivistische "Manier", adjustiert er sich auf die Anerkennung, so prävaliert naturhaft-materielle Seinsvalenz als Ausdruck eines Stils. Eine Seinsvalenz, die nun "umschlägt" in Inbesitznahme des Betrachters.

Letzteres ist, in unseren Augen, die Position der barocken Kunst.

Wenn F. Piel beispielsweise anlässlich der Anamorphoseproblematik im Übergang vom Manierismus zum Barock exemplifiziert, daß sich durch das Phänomen der Anamorphose eine "Qualität der genologischen Komplexion" einstellt, "die sich als Repristination der Kultvalenz des Gesamtkunstwerkes umreißen läßt" (440), so bedeutet dies, daß der *R a u m s e l b s t* kultwertig wird. Der barocke Innenraum aber ist im Sinne des Substrats charakterisierbar: Er ist mit Materialien und Materialimitationen verkleidet, ist aus Materialien konstituiert, die Substratverweise nachdrücklichst ins Spiel bringen (Stuck, Stuckmarmor, Scheckmarmor, Lichtmaterien usw.), die aber zugleich

den "Standpunkt", die intellektuelle Subjektivität des Betrachters als Beurteilungsinstrument kategorial setzen. Gerade in dieser kategorialen Verabsolutierung des Rezipienten ("der barocke Illusionismus") erweist sich die kunstgeschichtlich letztmals in großem Stil versuchte Repristinatio n der Kultwertigkeit als S c h e i n identität von Subjekt und Objekt. Kultwertigkeit und e c h t e , weil vermittelnde Symbolhaltigkeit der Kunst - im Gegensatz zur allegorischen und metaphorischen Kunst - sind längst verloren, repristinierbar ist nur noch der Schein ehemaliger Identität.

Je mehr dieser Schein in seinem Scheincharakter unmittelbar oder mittelbar erfahren wird, desto mehr nähern wir uns dem Rokoko, einer künstlerischen Teil-epoche, die sich verstärkt rückbesinnt auf den "Anfang" artifiziellen Scheinhaftwerdens, auf den Manierismus (441).

Während aber im Manierismus Schein und Sein sich im Sinne metasprachlicher Importanz noch fruchtbar verbinden konnten zur Kategorie möglicher Selbsterfahrung des sich autonomisierenden Subjekts, so bedeutet das Rokoko die zunehmende Bindungslosigkeit des autonom g e w o r d e n e n , damit aber auch "ortlos" gewordenen Subjekts in Relation zur Kunst. Das Subjekt, welches seinen "Standort" verloren hat, erfährt sich

zutiefst in seinem "Identitätsmanko" (442). Umso verzweifelter ist der Versuch der "Standortfindung". In der Kunst beginnt bereits im späten 17. Jahrhundert solch versuchte, aber letzten Endes gescheiterte Standort-Identitätsfindung: Sogar das Attribut wird Bildgegenstand, "wo es vordem Bildteil war. Jetzt, wo alles Gegenstand ist, ist alles auch Teil der 'Vergänglichkeit'." (443)

Im absoluten Nicht-mehr-orten-Können wollen die Dinge umso fester gehalten werden, da dies nicht gelingt, bleibt nur noch "Platz" für den Anheimfall ins Unauslotbare.

Vielleicht kann man aus solchem Anheimfall die "Spiegel-Sucht" und "Spiegelungs-Suche", aber auch die Egalisierungstendenz mittels theaterhafter Imagination und Theatralisierung, mittels Perücke, Schminke und Puder im 18. Jahrhundert erklären (444).

Das Anheimfallen ins Unauslotbare kann freilich auch positiv umgemünzt werden. Fällt der Mensch dem Unendlichen anheim, so wird er auf das Unendliche in ihm selbst, auf sein eigenes "Substrat", verwiesen, auf seine Geistigkeit.

Jener im Manierismus begründeten Scheinidentität, die sich realiter als Entfremdung von Mensch und Natur darstellte, war nur auf zwei Wegen zu begegnen: Durch eine "Zerstreuung des individuellen menschlichen Verhaltens in eine umfassendere Funktionsstruktur" (445)

- dies bedeutet den Beginn sozialer Tendenzen im engeren Sinne (ein Vorgang, der in der Französischen Revolution seinen ersten Kulminationspunkt erreicht) - und durch die Schaffung einer "neuen Tektonik, die nicht mehr material, sondern mental fundiert ist: die wahre Tektonik liegt nun im 'Gedankengebäude', das seine Elemente in unterschiedlichen Medien findet." (446) Solch Gedankengebäude gipfelte erstmals in der Philosophie der Aufklärung und in der Hegel'schen "Selbstfindung des Geistes".

Wenn dann "Natur" aber im 19. Jahrhundert wieder relevant wird, dann unter anderen Vorzeichen: Natur wird "zum Mythos, und als Mythos verdeckt sie alle organizistische Depravierung und Abdrängung des geschichtlich-gesellschaftlichen Geschehens. Die Natur wird zum großen Gegenspieler der Geschichte ..."(447)

Wenn im Manierismus die oben skizzierte Entwicklung eingeleitet wurde, dann bedeutet dies nicht, daß wir eine "Verfallskunst" vor uns haben, denn: "So steht es immer um die sogenannten Zeiten des Verfalls. Das höchste Wirkliche der Kunst ist isoliertes, abgeschlossenes Werk. Zu Zeiten aber bleibt das runde Werk allein dem Epigonen erreichbar. Das sind die Zeiten des 'Verfalls' der Künste, ihres 'Wollens'." (448)

Solches "Wollen" aber richtet sich in der deutschen manieristischen Plastik um 1600 über Werkstoff und Material auf die Sichtbarmachung des Substrats.

In Werkstoff und Material schlägt sich die Auseinandersetzung des sich mehr und mehr als geschichtliches Wesen begreifenden Menschen mit der ihm zunehmend fremder werdenden Natur nieder. Dies aufzuzeigen, ist die aktiv-schöpferische Leistung der manieristischen Kunst.

ANMERKUNGEN

- 1) W. Pinder bringt in seiner immens wichtigen Arbeit "Die deutsche Plastik ...", a.a.O.*), eine Fülle von Belegen für den Stilpluralismus aus proto- und frühbarocken, manieristischen und (re)gotisierenden Formbestrebungen, die sich ab ca. 1500 mehr oder weniger dem Vorbild der Renaissance subordinieren. Vor allem in der *e i g e n t l i c h e n* manieristischen Teilepoche von etwa 1530 bis 1630 wird verstärkt auf die Spätgotik zurückgegriffen. "Extravagance was now fully under way; single motifs and decoration outweighed the whole: the figure lost its value, and in relation to the decoration the architectural structure became unmonumental and insignificant. The massive display of forms showed neither Renaissance discipline nor even the consciousness of effects which contemporary Italian Mannerism possessed. What actually persisted was Late Gothic feeling." (G. von der Osten und H. Vey, *Painting and Sculptures in Germany and the Netherlands 1500 to 1600*, The Pelican History of Art, London 1969, 283). Auch die sogenannte Dürer-Renaissance um 1600, in formalen Anleihen und gesteigertem diesbezüglichen Sammlerinteresse hauptsächlich gepflegt am Münchner Hof Maximilians I. und an der Prager Residenz Kaiser Rudolfs II., gehört in diesen Zusammenhang (vgl. dazu: G. Goldberg, *Dürer-Renaissance am Münchner Hof*, in: *Ausstellungskatalog "Um Glauben und Reich ..."*, a.a.O., 318 - 322)

*) "A.a.O." ist hier und im folgenden der Verweis auf die ausführlichen Angaben im Literaturverzeichnis

- 2) Der Begriff "Plastik" ist in der kunstwissenschaftlichen Literatur sehr unbestimmt und wird für die verschiedensten handwerklichen Verfahren angewandt, deren figurale Produkte dreidimensionaler Natur sind. Wir verstehen unter Plastik statuarische und stereotomische Bildnerei, gleichgültig, ob durch Modellieren, Skulptieren, Meißeln, Schnitzen, Gießen, Treiben usw. zustandegekommen. Der Kürze halber wird aber in vorliegender Arbeit weiterhin der Ausdruck "Plastik" gebraucht.
- 3) A. Hauser, Der Ursprung ..., a.a.O., 12
- 4) "Die drei letzten Essays endlich sind die wenigstens in vorläufiger Form fertigen Teile einer größeren Arbeit über den Manierismus, welche Dvořák gleichzeitig mit den anderen Arbeiten über die altchristliche Zeit und das 15. Jahrhundert beschäftigte. Davon ist 'Pieter Bruegel d.Ä.' als Artikel gelegentlich der Entführung der Epiphanie aus Österreich im Frühjahr 1920 geschrieben und später mit Genehmigung Dvořáks, aber schon nach seinem Tode, als Einleitung zu dem Prachtwerk 'P. Bruegel d.Ä., Siebenunddreißig Farbenlichtdrucke nach seinen Hauptwerken in Wien' (Österreichische Verlagsgesellschaft) gedruckt. Die Skizze über die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus, eine erste Niederschrift vom Herbst 1920, bildet ein Kapitel des fragmentarischen Aufsatzes 'Ein Stilleben Buckelaers oder Betrachtungen über die Entstehung der neuzeitigen Kabinettsmalerei' (das ganze Fragment abgedruckt im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 36, Heft 1). 'Über Greco und den Manierismus' ist ein im Österreichischen Museum im Oktober 1920 gehaltener Vortrag. Sicher wären alle drei vielfach erweitert und umgearbeitet in der genannten Arbeit über den Manierismus aufgegangen; doch ist ihre Veröffentlichung an dieser Stelle umso wichtiger, als diese Periode von Dvořák auch in seinen akademischen Vorlesungen nicht mehr abschließend behandelt werden konnte". (Vorwort von K.M. Swoboda und J. Wilde, in: M. Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Mittenwald 1979 (Nachdruck der Ausgabe München 1924))

- 5) W. Friedländer, Die Entstehung des ..., a.a.O.
- 6) A. Hauser, Der Ursprung ..., a.a.O., 12
- 7) G.R. Hocke, Die Welt als ..., a.a.O.
- 8) L. Binswanger hat in seiner Untersuchung "Drei Formen ...", a.a.O., vor allem bei den Kunsthistorikern M. Dvořák, W. Pinder und H. Sedlmayr einen solchen Ansatz im Zusammenhang ihrer Manierismusdefinition aufgezeigt.
- 9) F. Piel, Zum Problem ..., a.a.O., 218
- 10) "Fast völlig unbeachtet" bedeutet, daß sich meines Wissens neben einer Reihe quasi beiläufiger Notizen oder neben einigen Spezialabhandlungen konservierungs- und restaurations-technischer Art **k e i n e** zusammenfassende und problematisierende Arbeit hierzu findet.
Es muß noch darauf hingewiesen werden, daß der Begriff "Material" im folgenden noch undifferenziert gebraucht und beispielsweise noch nicht genau von "Werkstoff" unterschieden wird. Erst in Kap. III der vorliegenden Arbeit wird der Terminus, nach einer Reihe systematisch vorbereitender Schritte, präzisiert und konturiert.
- 11) Vgl. dazu H. Sedlmayr, Die Wiedergeburt der antiken Götter im Bilde, in: Piper-Almanach, München 1954
- 12) G. Bandmann, Bemerkungen ..., a.a.O., 75
- 13) "Idee" wird hier in allgemeinste Weise gefaßt als Element eines gedanklichen Relationsgefüges oder als dieses Gefüge selbst, welches im materiellen Bestand eines Kunstwerks nach perennierendem Ausdruck sucht.

- 14) E. Rebel, Faksimile und Mimesis. Zum Wandel von Technologie und Bildfunktion der deutschen Druckgrafik im 18. Jahrhundert, Diss. (Masch. Schr.) München 1979, 5
- 15) E. Rebel, ebd., 5/6
- 16) Die geographische Fixierung auf "Deutschland" deckt sich weitgehend mit den neuzeitlichen Staatsgrenzen. "Randzonen" wie der Prager Hof Rudolfs II. oder das künstlerische Fluktuationsgebiet Bayern-Österreich werden in einigen Fällen miteinbezogen. Miteinbezogen werden auch jene niederländischen Künstler wie Hubert Gerhard, Adriaen de Vries u.a., deren Hauptwerke in Deutschland entstanden.
- 17) "Um 1600" steht als Kürzel für eine Zeitspanne, die etwa mit der Abdankung Karls V., 1556, und der Thronübergabe an Philipp II. beginnt und in die Jahrzehnte des 30-jährigen Krieges hineinreicht. Warum gerade die Zeit "um 1600" auch als Zeitenwende in der Kunst zu verstehen ist, will vorliegende Arbeit sub specie des Materials erweisen.
- 18) Nicht nur, daß die hier versuchte Funktionsanalyse der Werkstoffe und Materialien in der deutschen manieristischen Plastik um 1600 durch weitere Spezialuntersuchungen untermauert und ausgeweitet werden müßte, es müßte diese Funktionsanalyse auch in eine noch zu leistende entsprechende Analyse anderer künstlerischer Epochen eingereiht werden.
- 19) Wenn W. Hofmann in seinem Buch "Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts", München 1979, 8 sagt: "Es hat nichts mit dem Modewort 'Verweigerung' zu tun, wenn wir ... folgern, daß die dialektische Verneinung ein konstitutives Element des Kunstgeschehens ist. Unser Geschichtsverständnis, selbst wenn es sich von Entwicklungstheorien frei glaubt, sieht die Vorgänge allzugern als ein ständiges Aufsummieren, und es übersieht, daß Geschichte auch ein ständiges Abtragen und Verwerfen einschließt, also auch die Preisgabe gewonnener Positionen. Wir erhielten ein lebhafter strukturiertes Bild dessen, was man kunstgeschichtliche Entwicklung nennt, wären wir mehr darauf aus, zu jedem 'Spruch' seinen 'Widerspruch' zu entdecken", so können wir uns dem nur

anschließen und folglich auch das "Offene" und "Unabgegoltene" unseres Untersuchungsbereiches in positivem Sinne umwerten als historische "Lebendigkeit". Freilich enthebt uns dies nicht der methodischen Aufgabe, "Offenheit" mit analytischer Nachlässigkeit nicht verwechseln zu dürfen.

Eine e r s c h ö p f e n d e Untersuchung des Materials in der deutschen Plastik um 1600 bedurfte jedoch auch - und dies kristallisierte sich im Fortgang der Arbeit immer deutlicher heraus - einer i n t e n s i v e n Zusammenarbeit verschiedener Wissenschaftsdisziplinen.

- 20) Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Begriffe "Material" und "Werkstoff" zunächst noch im üblichen Konsensus für die vordergründig rein dingliche Komponente eines Kunstwerkes gebraucht werden. In diesem Kapitel findet stillschweigend eine erste provisorische Differenzierung dahingehend statt, daß "Werkstoff" mehr das einfache, "rohe" "Ding" meint, mit dem der Künstler formgebend hantiert, während "Material" auf kombinierte, "verfeinerte", vielfältige Dingerscheinung rekurriert.
- 21) Besonders reiches Anschauungsmaterial für die Relevanz des Kunstgewerbes liefert beispielsweise das Kunstleben Augsburgs - vgl. dazu den Ausstellungskatalog "Welt im Umbruch ...", a.a.O., Bd. II, 7 ff, 10 ff, 53 ff
- 22) Vgl. dazu etwa die im ersten Teil des Literaturverzeichnisses aufgeführten Titel
- 23) Darauf hat auch E. Berger hingewiesen, der im Übrigen die wenigen Quellen für den Bereich der Malerei ausgeschöpft hat. Siehe: E. Berger, Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI. - XVII. Jahrhundert) ... nebst dem Maerne Manuskript, München 1901 (=Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik)

- 24) W. Ganzenmüller, Beiträge ..., a.a.O., 69/70
- 25) P. Assion, Altdeutsche Fachliteratur ..., a.a.O., 83
- 26) Der 15,29 m hohe Altar ist aus Tannenholz gekistlert, das figürliche Schnitzwerk besteht aus Lindenholz und ist mit Ausnahme leichter Tönungen von Augen, Augenbrauen, Lippen und Inkarnat ungefaßt. Alle Teile sind mit einer gelblich-bräunlichen Wachs- Harz-Lasur überzogen. Der von 1613 bis 1616 für das Münster St. Nikolaus zu Überlingen geschaffene Altar stammt von Jörg Zürn und, laut C. Zoege von Manteuffel, von Hans Zürn d.Ä., Martin Zürn, Michael Zürn und Gesellen. Zu diesen Künstlern und zum Retabel vgl. C. Zoege von Manteuffel, die Bildhauerfamilie Zürn ..., a.a.O., Abb. 1 - 31, Farbtafel I, Text 17 ff, 22, 25. 41 ff, 71 - 80, 93 - 100, 108 ff, 122, 320 - 327
- 27) Zu diesem 1609 geschaffenen Altarwerk vgl. M. Gulde (Hrsg.), Der Hochaltar der Schloßkirche zu Haigerloch, Haigerloch 1966
- 28) Neben dem Hohenkirchner Altar, auf den wir im Verlauf dieser Arbeit noch ausführlich eingehen werden, entstanden aus der Hand Münstermanns noch große Altarwerke 1614 in Varel, 1629 in Rodenkirchen, 1631 in Tossens - vgl. dazu und zum gesamten Œuvre Münstermanns: M. Riesebieter, Ludwig Münstermann ..., a.a.O., und S. Fliedner, Welt im Zwielficht ..., a.a.O.
- 29) E. Grosser und E. Geier, Die in der Tafelmalerei ... a.a.O., 127
- 30) Der Nachweis findet sich bei: H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, 1923, 16
Auch hier gilt: Ausnahmen bestätigen die Regel. So sind am Rodenkirchener Altar Münstermanns die Figuren aus Lindenholz geschnitzt.

- 31) Stichwort "Eiche", bearbeitet von P. Schoenen, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK), Bd. IV, Stuttgart 1958, Sp. 909
- 32) Stichwort "Birn, Birnbaumholz", bearbeitet von E.F. Bange, in: RDK, Bd. II, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 767
- 33) Stichwort "Buchs, Buchsbaum", bearbeitet von E.F. Bange, in: RDK, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 8
- 34) Das ganze Mittelalter hindurch gelangte nur selten und gleichsam zufällig Ebenholz nach Europa.
- 35) Stichwort "Ebenholz", bearbeitet von A. Bethe-Kränzner, in: RDK, Bd. IV, Stuttgart 1958, Sp. 641/642
- 36) Natürlich ist dieser sehr summarische Einteilungsschlüssel in jedem konkreten Fall zu differenzieren. Der Werkstoff "Holz" spielt in der Täfelung von Innenräumen, in den Deckengestaltungen und der Mobiliarausstattung stets eine wichtige Rolle gerade auch im Bereich der plastischen Dekoration. In solcher Funktion findet er sich vor allem in repräsentativen Bürgerhäusern oder in kleineren Landsitzen des Adels. Zwei Beispiele mögen hier für ungezählte andere stehen:
- In dem nördlich von Mindelheim gelegenen Fugger-schloß Kirchheim a.d. Mindel, welches 1578 bis 1585 erbaut wurde, ist nicht nur die Figuren-ausstattung von Hubert Gerhard und Carlo Pallago, sondern vor allem auch die prunkvolle Holzdecke, die Wendel Dietrich für den sog. Zedernsaal schuf, berühmt. Die Buntheit der dafür verwendeten Hölzer wurde durch zusätzliche Bemalung noch unterstrichen (vgl.: Ausstellungskatalog "Welt im Umbruch ...", a.a.O., Bd. I, 106 ff).
- Ein norddeutsches Äquivalent findet sich in dem kleinen Stadtschloß zu Jever, im Oldenburger Land. Für den Prunksaal führten 1564 bis 1567 Schüler und Gehilfen des Cornelis Floris in Antwerpen eine prächtige Decke aus Eichenholz auf (vgl. hierzu: C. Woebcken, Jever. Die Stadt der Kunst, Sage und Geschichte, Jever 1977⁶)

- 37) A. Kieslinger, Gesteinsmoden ..., a.a.O., 2
- 38) Etwa bei Loy Hering und Hans Daucher
- 39) Beispielsweise die Gliederung der Münchner Residenzfassade durch die Rotmarmornische mit dem Bronzework der Patrona Boiariae von Hans Krümpel
- 40) Vgl. zu diesem Künstler die Monographie von H. Ricke, Hans Morinck ..., a.a.O. (mit zahlreichen Abbildungen)
- 41) H. Ricke, ebd., 37
- 42) D. Johann Schröders trefflich-versehene Medicin - Chymische Apotheke, oder Höchstkostbarer Arzenei-Schatz, Bd. I, Nürnberg 1685, 462
- 43) U. Schiessl, Rokokofassung ..., a.a.O., 52
- 44) Rotmarmor, rötlicher Scheckmarmor, tritt bereits zu Anfang des 13. Jahrhunderts in der Plastik auf, wird aber erstmals an Grabmälern um 1300 wirklich wichtig, um von da an ständig seine Bedeutung zu steigern. Eine Bedeutung, die während der Hochrenaissance einmal entscheidend unterbrochen wurde: Damals, als figurale Integrität und Geschlossenheit im Vordergrund standen, wurden die Strukturierungen dieses Marmors als störend empfunden.
- Eines der relevantesten Beispiele für die enorme Wichtigkeit des Rotmarmors in der spätgotischen Plastik ist das in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandene Grabmal des Truchseß Georg I. von Waldburg in der Kirche zu Waldsee. Ausführliche Angaben hierzu und zu weiteren entsprechenden Beispielen finden sich bei W. Pinder, Die deutsche Plastik ..., a.a.O., 272 ff

- 45) Rotmarmor bleibt bis gegen 1750 der weitaus wichtigste Dekorationsmarmor.
- 46) Stichwort "Alabaster", bearbeitet von O. Stiehl, in: RDK, Bd. I, Stuttgart 1937
- 47) Stichwort "Alabasterplastik", bearbeitet von G. Schoenberger, in: RDK, Bd. I, Stuttgart 1937, 319
- 48) Literatur speziell zum süddeutschen edelmetall- und edelsteinverarbeitenden Kunsthandwerk: J. Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hof unter Herzog Albrecht V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. (Quellenschriften f. Kunstgesch. und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance VIII), Wien 1874. - E. von Schauß, Historischer und beschreibender Katalog der kgl. bayerischen Schatzkammer zu München, München 1879. - H. Brunner, Die Kunstschatze der Münchner Residenz, München 1977. - E. Steingräber, Alter Schmuck, München 1956. - R. Löwe, Die Augsburger Goldschmiedewerkstatt des Matthias Walbaum, München 1975. - A. Feulner, Goldschmiedearbeiten nach Entwürfen von Hans Krüper (Pantheon III) 1929, 227-232. - Ausstellungskatalog "Um Glauben ...", a.a.O.: M. Bachtler, Goldschmiedearbeiten im Auftrag Herzog Maximilian I. von Bayern, 323-330. - Ausstellungskatalog "Welt im Umbruch ...", a.a.O.: H. Müller, Zur Augsburger Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts, 51-55. In diesen Werken findet sich auch eine Fülle zusätzlicher Literaturangaben, die sich auf das Kunsthandwerk ganz Deutschlands beziehen
- 49) Einen Höhepunkt innerhalb des Goldschmiedehandwerks stellt die Emailverarbeitung dar. Um 1600 begegnen dabei drei hauptsächliche Techniken: das "email en ronde bosse", die Champlevé-technik und das Tiefschnittemail. "In der Hauptphase manieristischer Emailkunst, in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, findet sich Tiefschnittemail hauptsächlich in Verbindung mit den übrigen Techniken. Es ist bezeichnend, daß es dann häufig neben transluziden Schmelztönen auch opake zeigt,

was eigentlich dem Prinzip dieser Technik in krasser Weise widerspricht ... Die Mitverwendung opaker Schmelzfarben mindert die diaphane Wirkung des Tiefschnittemails und entspricht eher der Forderung nach einem homogenen Schmelzüberzug, wie er die manieristische Emailkunst des 16. Jahrhunderts kennzeichnet." (U. Krempel, Augsburger und Münchner Emailarbeiten des Manierismus, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 18, 1967, 111-186, 113/114.

Kurz nach 1600 tritt für einige Zeit noch die Glas- Emailtechnik hinzu: "Das komplizierte Email en résille sur verre scheint nach 1600 nur für kurze Zeit und wohl nur von wenigen, nicht mehr lokalisierbaren Werkstätten gepflegt worden zu sein ... Glas-Email (émail en résille sur verre) entsteht dadurch, daß in eine Folie aus blauem Glas oder farbig hinterlegtem Kristallglas wie bei der Gemme die Zeichnung eingeschnitten und mit hauchdünnen Goldfolien ausgelegt wird. Die Eintiefungen werden sodann mit transluziden Schmelzfarben ausgefüllt ..." (Stichwort "Email", bearbeitet von E. Steingräber, in: RDK, Bd. V, Stuttgart 1967, Sp.68 ff).

Auf die im Manierismus ebenfalls überragende Rolle der Glas- und Bergkristallverarbeitung, sowie auf die Edelsteinverwendung, wobei Rubin, Karfunkel, vor allem aber der Diamant, bevorzugt sind, kann hier nur hingewiesen werden. Diamantierung und Juwelenornamentik spielen auch in der Dekoration plastischer Ensembles oder in Form der Rustika bei der Fassadengestaltung eine große Rolle.

Zur Verarbeitung exotischer Materialien wie Perlmutter, Muschelschalen, Narwalzahn, Erzkornen, Mineralien usw. vgl. auch J. Schlosser, Die Kunst und Wunderkammern ... a.a.O.

Die Angaben an dieser Stelle sind bewußt kurz gehalten, da wir im Verlauf der Arbeit ausführlich auf die Bronzeplastik zu sprechen kommen werden.

- 51) Der Vorgang des Wachsausschmelzverfahrens besteht kurz gefaßt in folgenden Arbeitsgängen: "Der durch ein Gerüst verstärkte, gebrannte Tonkern einer zu gießenden Figur wird mit einer Wachsschicht belegt, die in ihrer Oberfläche genauestens mit dem Bildhauermodell übereinstimmt und in ihrer Dicke der späteren Metallwandung entspricht; wegen der schon genannten zu Rißbildung führenden Spannungen ist eine möglichst gleichmäßige Belegung erforderlich. Dieses modellgleiche Gebilde wird sorgfältig mit einem Formmantel aus Lehm umgeben, in dem Eingußröhren und Kanäle, die der Luft das Entweichen beim Einfließen des Metalls ermöglichen, eingeschlossen sind. Mantel und Kern werden durch die Wachsschicht hindurch mit einer Anzahl Metallstäbchen verbunden und damit unverrückbar gegeneinander fixiert. Durch Erwärmen der Form läßt man sodann das Wachs ausfließen: in den so entstandenen abgestützten Hohlraum der durch Brennen vollends gefestigten Form kann die in einem Schmelzofen legierte und flüssig gemachte Bronze einströmen. Der Mantel wird nach Abkühlung zer schlagen, die Röhren und der Kern entfernt und der Rohguß gereinigt und ziseliert." (H.R. Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten ..., a.a.O., 17)
- 52) De la Pirotechnika, 5. Buch, 3. Kap., Zit. nach H.R. Weihrauch, ebd., 11
- 53) Vgl. etwa W. A. Luz, Die Münchner Erzplastik um 1600, Diss. Phil. Masch. München 1921 und H.Friedel, Bronze-Bildmonumente ... a.a.O.
- 54) H.R. Weihrauch, op. cit.
- 55) Stichwort "Elfenbein, Elfenbeinplastik", bearbeitet von E. Herzog und A. Reß in: RDK, Bd. IV, Stuttgart 1958, Sp. 1308
- 56) Zu einer der erlesensten Arbeiten dieser Art gehört der Münzschrein Maximilians (Datierungen 1618 und 1624; signiert von Christoph Angermair; jetzt: Bayerisches Nationalmuseum München).

Neben Elfenbein wurden auch Lapislazuli, Email und Buchsbaum verwendet. Abgeb. und beschr.in: Ausstellungskatalog "Um Glauben ...", a.a.O., Bd. 2, 202 ff (Nr. 301)

- 57) Vgl. dazu: K. Maurice, Der drehselnde Souverän, Ausstellungskatalog "Max Emanuel", Bd. I, München 1976, 277 f
- 58) F. Strunz, Beiträge ..., a.a.O., 5 (Anm. 1)
Solche Contrefait-Kugeln tauchen auch häufig in ornamentalen Stichvorlagen der Zeit auf, etwa bei Wendel Dietrich, Lorenz Stoer (vgl. dazu S. 181 ff der vorliegenden Arbeit) u.a. Ihrer möglichen symbolischen Verweisungsfunktion auf "Elementares" wäre in solchem Zusammenhang näher nachzugehen.
- 59) Im Bayerischen Nationalmuseum München (R 4707) befindet sich ein um 1625 von Christoph Angermair geschaffener Satyrkopf aus Elfenbein, mit einem verkrüppelten Hirschgeweih. P. Volk schreibt dazu: "Die mißgebildeten Geweihe mit den Elfenbeinköpfen sind keine Jagdtrophäen. Derartig geformte Hervorbringungen der Natur galten vielmehr als Naturwunder, die zu den begehrtesten Objekten für die Kunstkammer gehörten und auf dem internationalen Markt teuer gehandelt wurden. Angermairs großartige, außerordentlich kunstvoll und virtuos geschnitzten Satyrköpfe, Darstellungen jener antiken Fabelwesen, die die ungezähmte Natur verkörpern, gehen mit den ihnen aufgesetzten Geweihen eine Verbindung ein, die als Synthese von Natur und Kunst aufzufassen ist, analog anderen, durch kunstvolle Zutat veredelten Naturprodukten, beispielsweise in Edelmetall gefaßten Straußeneiern, Kokosnüssen oder Nautilusmuscheln." (In: Ausstellungskatalog "Um Glauben ...", a.a.O., Bd. 2, 194 (Nr. 282)) Hier wird die enge gedankliche Verbindung von Elfenbein und Naturelementarien manifest.

- 60) Vasari-Milanesi VI, 552 = Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti, hrsg. von Gaetano Milanesi, Bd. I-IX, Firenze 1906²
- 61) Nachweis bei U. Schiessl, Rokokofassung ..., a.a.O., 42
- 62) Ebd., 43. Ein Beispiel für eine umfangreiche plastische Stuckdekoration findet sich in Schloß Wilhelmsburg, in Schmalkalden; die dortige Schloßkapelle etwa ist ab 1586 von Wilhelm Vernuken mit Rollwerk, Beschlagwerk und Figuren aus Stuck dekoriert (vgl. hierzu: W. Kramm, Kasseler Hofbildhauerwerkstätten im 16. und 17. Jahrhundert. Sonderdruck aus dem Marburger Jahrbuch f. Kunstwissenschaft VIII/IX, 30 ff)
- Zur Münchner Stukkatorenschule und ihren Werken vgl.: E. Schalkhauser, Die Münchner Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts, in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, hrsg. vom Historischen Verein von Oberbayern, 1957, 81/82
- 63) Über das Leben des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer (1578-1647) unterrichten Reisebeschreibungen, Briefe und Stammbücher. Neben seiner diplomatischen Tätigkeit und seiner Kunstagentenrolle organisierte er in Augsburg auch zunftübergreifende handwerkliche Serienfertigungen. Zu seinen Reisen s.: Chr. Haeutle, Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer ..., in: Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben, 8, 1891
- 64) G. Hausmann, Der Pommersche Kunstschränk ..., a.a.O., 21. Der Pommersche Kunstschränk wurde 1617 für Herzog Philipp II. von Stettin-Pommern vollendet. Fünf Jahre hindurch beschäftigten sich über 20 der bedeutendsten Augsburger Kunsthandwerker mit diesem Auftrag. Während der Schränk selbst ein Werk des Ulrich Baumgartner ist, stammen künstlerische Teilentwürfe von Hans Rotenhammer, Matthias Kager und Christoph Lencker.

Der Schrank wurde während des Zweiten Weltkrieges zerstört, ein Großteil der früheren Ausstattungsgegenstände blieb freilich erhalten. Weitere Literatur zum Schrank: J. Lessing und A. Brüning, *Der Pommersche Kunstschränk*, Berlin 1905; - K. Pechstein, *Goldschmiedewerke der Renaissance*, Berlin 1971, Nr. 135

- 65) W. Kramm, op. cit., 9
- 66) Dieser Vertrag ist abgedruckt bei F. Koch, *Die Gröninger ...*, a.a.O., 249-251. In dieser Arbeit sind auch noch weitere Verträge mit detaillierten Werkstoffangaben verzeichnet, vgl. S. 251-257
- 67) Zitiert nach L. Bruhns, *Würzburger Bildhauer ...*, a.a.O., 239
- 68) L. Bruhns, ebd., 522 (Anm. 514). Der schwarze Marmor ist zusätzlich intensiv weiß gestreift und gesprenkelt, der weiße Alabaster ist in runden Linien gestreift und gefleckt.
- 69) Abgebildet bei L. Bruhns, ebd., Taf. VI
- 70) L. Bruhns, ebd., 379
- 71) Unter einer Anzahl möglicher Beispiele sollen nur zwei aufgeführt werden: Im Auftrag Hans Fuggers wurde 1584-1594 für den Hof des Schlosses Kirchheim nach Entwürfen Hubert Gerhards ein monumentaler Bronzebrunnen mit der Darstellung von Mars, Venus und Cupido geschaffen. Die Hauptgruppe befindet sich heute im Bayerischen Nationalmuseum München. An diesem Brunnen sind die Bronzefiguren mit einem imposanten Marmorsockel kombiniert.

Im Londoner Victoria & Albert Museum (6920.1860) befindet sich die von Adriaen de Vries signierte Bronzebüste Kaiser Rudolfs II., die auf einem schwarzen, fleckig gemusterten Marmorsockel befestigt ist.

Literatur hierzu: L.O. Larsson, *Adriaen de Vries, Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545-1626*, Wien-München 1967, 48; H. Trevor-Roper, *Princess and Artists. Patronage and ideology at four Habsburg courts 1517-1633*, London 1976, 113 f

72)

Hierzu einige Auszüge aus einem umfangreichen Untersuchungsmaterial, das G. Prettereбner im Bereich der Epitaphplastik zusammengestellt hat: "Verschieden gefärbte Marmorarten, Solnhofener Stein, Sandstein, dunkler Schiefer, Stuck, Terrakotta und Bronze werden in den verschiedensten Kombinationen miteinander verbunden. Manchmal so, daß die Vermutung naheliegt, für die Architekturteile sei gern Scheckmarmor, für die figürlichen Darstellungen und Reliefs der ruhigere Solnhofener Stein oder auch Sandstein verwendet worden, die beide die dargestellte Handlung besser erkennen lassen. Bei anderen Grabdenkmälern wieder soll deutlich die Freude an der Farbigkeit ausgedrückt werden.

Sehr früh wird auch schon die Bemalung zur Erhöhung der Farbigkeit angewendet, wenn sie auch allem Anschein nach nicht so oft anzutreffen ist wie die Verwendung verschiedenfarbigen Materials.

Meist sind es die Wappen, die der genaueren Kennzeichnung wegen mit den im Wappenbrief angeführten Farben bemalt wurden; verschiedentlich ist der Reliefgrund zur besseren Hervorhebung der Darstellung in Schwarz, Blau oder Rot angelegt worden. Eine ähnliche Absicht wird verfolgt, wenn Pilaster, denen Wappen vorgeblendet sind, einen Farbanstrich erhielten. Bei mehreren Denkmälern wird durch die Bemalung geometrischer Verzierungen an Pilastern eine Inkrustation nachgeahmt, oder es sind strukturelle Teile bemalt, um den Eindruck zu erwecken, sie seien aus andersfarbigem Material gearbeitet. An wieder anderen Grabdenkmälern sind Höhlungen plastisch geformter Ornamente oder Helmzieren schwarz gefärbelt, um die erhabenen Teile stärker hervorzuheben. Bei einigen weiteren sind Ziermotive durch Goldauflagen gehöhnt. Schließlich sind vereinzelt auch die dargestellten Figuren bemalt, oder es lassen sich doch Farbspuren an Gewand und Köpfen erkennen." (G. Prettereбner, Epitapharchitektur. Ihre Entwicklung von 1520 bis 1640, in: Ausstellungskatalog "Die Bildhauerfamilie Zürn ...", a.a.O., 57-79, 77/78)

- 73) Wenn L. Bruhns (Würzburger Bildhauer ..., a.a.O., 282/283) anlässlich des Aschaffener Altars Hans Junckers davon spricht, daß dessen Wirkung des "Auseinanderfließens" u.a. auch davon herrührt, "daß einige Cherubim und zwei Statuetten ... gleichsam vom Altar auf die Kapellenwand hinübergespritzt sind", so deutet dies eine innenräumliche plastische "Besetzung" aus verschiedensten Werkstoffen an, die in der Regel auf eine Affizierung des gesamten Innenraums abzielte.
- 74) M. Koller, Hauptwerke ..., a.a.O., 89
- 75) Siehe Anm. 26
- 76) M. Koller (Fassung und Faßmaler ... a.a.O.) hat die Fassungsmodi an Altären seit ca. 1600 in einer Übersichtstabelle zusammengestellt, die wir hier für das 17. Jahrhundert exzerpieren:

Skulpturfassung

	1600	1625	1650	1675	1700	Kombinationsmöglichkeit mit Architekturfassung
ungefaßt	_____					1
Inkarnat, Goldgewand + Lüsterfarben	_____					2, 8
gold (z.T. mit Braunlasuren, Matt-Glanz-Differenz, Punzierung)	_____					2, 3, 5, 7, 8,

Architekturfassung

1600 1625 1650 1700

- | | | | | |
|--|-------|-------|-------|--|
| 1) ungefaßt | _____ | | | |
| 2) braun gemasert
(z.T.mit Vergoldung) | _____ | | | |
| 3) weiß + hellblau + rosa
lineare Marmorierung
(z.T.mit Vergoldung) | _____ | | | |
| 5) gold | | _____ | | |
| 7) blau | | _____ | | |
| 8) schwarz (z.T.Säulen +
Gebälk rotbraun oder
grün marmoriert oder
Schildplatt, z.T. mit
Glanzvergoldung, prau-
niertem und gesandel-
tem Mattgold, gefärbter
Glimmerplättchenstreuung) | | | _____ | |

- 77) M.Koller, die Lüsterfarben ..., a.a.O., 20
- 78) Die Relevanz dieser Fassungstechnik zeigt sich auch darin, daß im 16. Jahrhundert polychromierte Häuserfassaden häufig zusätzlich in roter und grüner Lüstrierung auf Silber dekoriert waren: beispielsweise in Erfurt die Häuser Zur hohen Lilie 1538 und Zum roten Ochsen 1563; vgl. dazu G. Kaiser und R. Möller, Erfurter Bürgerhausfassaden der Renaissance, in: Denkmale in Thüringen, Weimar 1973, 97, 102 (mit Farbbabb.)
- 79) W. Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1977, 133 ff
- 80) Der Terminus findet sich bei H. Sedlmayr, Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen, Mittenwald 1978 (Abdruck des erstmals in der Zeitschrift STUDIUM GENERALE XIII, 1960, erschienen Textes), 20 ff

- 81) Stichwort "Bolus", bearbeitet von J.H. Schmidt, in: RDK, Bd. II, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 1033
- 82) Zum Ebenholz sagt H. Friedel (Bronze-Bildmonumente ..., a.a.O., 93): "Dieses nahezu schwarze 'Eisen'-Holz erreicht wegen der Dichte seiner Struktur Glanzwirkung, die wegen ihrer Dunkelheit der Wirkung des polierten Erzes sehr ähnlich ist."
- 83) Hierher gehören aber auch die in den Raritätenkabinetten und Kunst- und Wunderkammern so beliebten Objekte aus Rosenquarz, Perlmutter, Muschel- und Schneckenschalen usw. Eine detaillierte Aufschlüsselung solcher Werkstoffe und Materialien gibt J. Schlosser, Kunst- und Wunderkammern ..., a.a.O.
- 84) Aufschlußreich scheint mir eine Passage zu sein, die sich bei Johannes Mathesius, Sarepta oder Bergpostill, Nürnberg 1562 (auch: Ausgew. Werke, hrsg. von G. Loesche, Bd. 4: Handsteine = Bibl. dt. Schriftsteller aus Böhmen, Bd. 14, Prag 1904) I, fol. 88v findet: "Die schönste stoffe die ich mein tag gesehen/war ein glaß ertz (=Silberglanz)/ von etlichen Marcken/darein man die auferstehung des Sons Gottes/mit seinem grab vnnnd Wechtern künstlich geschnitten hatte/ Da gabs das gewechse/ das der leib des Herrn eben in weiss silber kam/ Wechter vnnnd Grab war schwartz wie Play." Von der Natur bereitgestelltes Schwarz und Weiß, Hell und Dunkel sind hier in ihrer symbolisch-transzendenten Aufladung angesprochen. Interessant ist auch die Tatsache, daß eine Signifikation des Schwarz in dem Vergleich mit Blei stattfindet. In den alchemistischen Traktaten der Zeit (auf deren Auswertbarkeit für die Plastik um 1600 wir noch zu sprechen kommen werden) wird in einem allegorischen Schlüssel metaphysischer Zusammenhänge das "unedelste" Metall "Blei" mit der Farbe Schwarz, dem Planeten Saturn und dem griechischen Buchstaben Omega zusammengesehen. Hier trifft sich dieses Metall mit dem, nach alchemistischer Vorstellung, "unerlöstesten", chaotischsten Zustand der Materie, aber auch mit dem Vanitassymbol des letzten (Omega!) Anheimfalls der Dinge in die Schwärze des Todes.

- 85) Vgl. H. Sedlmayr, Das Licht ..., op.cit., 17, 29 ff. In jenem Zusammenhang ist auch der Drang zum "Goldfarbenen" in dieser Zeit zu sehen. Bronze ist als a u r i - chalcum geschätzt, und auch bei den Hölzern bevorzugt man goldfarbene (vgl. die Werkstoffübersicht in Kap.I, Abschnitt "Hölzer", 19 ff). Hier ist auch noch das Eschenholz zu nennen, welches hauptsächlich für Tafelungen, Decken, Möbel, Furniere, Einlegearbeiten usw., also für die verkleidende "Tingierung" von Innenräumen Verwendung fand. Vom Eschenholz, das auch geflammt oder gebändert sein kann, und damit der Vorliebe manieristischer plastisch-stereotomischer Bildnerei für stark strukturierte Werkstoffe entgegenkommt, vom natürlich belassenen Eschenholz also wird in zeitgenössischen Quellen gesagt, daß es "scheine wie Gold, wenn man es mit Leinöl einreibt." (Zit. nach J. Greber, Stichwort "Esche, Eschenholz", in: RDK, Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 1472)
- 86) Zit. nach G. R. Hocke, Die Welt als ..., a.a.O., 51
- 87) U. Schiessl, Rokokofassung ..., a.a.O., 51
- 88) "Dem Antiquarium gegenüber wurde 1607 die Reiche Kapelle installiert, ein überaus kostbares Fürstenoratorium, Aufbewahrungsort des seit 1576 von Wilhelm V. gesammelten Reliquienschatzes. Das mittelalterliche Konzept des Himmlischen Jerusalem faßt dieses hochartifizielle Gebilde einer christlichen Kunstkammer. Der kleine Raum ist nicht nur das Gegenstück zum Antiquarium - weltliche und himmlische Legitimation des Herrschertums -, sondern auch zur Kreuzkapelle der Burg Karlstein, dem böhmischen Aufbewahrungsort der Reichsinsignien." (H.J. Sauermost, Zur Rolle St. Michaels im Rahmen der wilhelminisch-maximilianischen Kunst, in: Ausstellungskatalog "Um Glauben ...", a.a.O. Bd. 1, 167 - 174, 171)

- 89) Etwa die Herrscherfiguren von Hans Reichle in der Hofburg zu Brixen
- 90) H. Friedel (Die Farbigkeit ..., a.a.O., 43) behauptet solchen bronzeähnlichen Anstrich der Herrscherfiguren und geht auch auf mögliche symbolische Ausdeutungen ein.
- Hier seien noch einige weitere Beispiele verschiedener Materialimitationen angeführt:
- "Christophorus Marianus rühmt in seinem lateinischen Prosa-Panegyricus auf Bischof Julius (1604) Robyns Alabasteraltar in der Universitätskirche (Würzburg) besonders wegen des Steins, 'qui nitore et laeuore paene cum Pario marmore certare posset'... Das aus Alabaster und Sandstein gearbeitete Grabmal des Bischofs in derselben Kirche wird im lateinischen Einweihungsgedicht von 1591 geradezu als Marmordenkmal bezeichnet und der Künstler dem Myron und Praxiteles gleichgestellt ... Im Vertrag des Michael Kern mit dem Grafen Friedrich Magnus von Erbach vom 25. Oktober 1619 wird ausdrücklich ein Alabaster ausbedungen, 'welcher mit den meisten Schönbarsten Adern durchzogen, damit er nach der Ausfertigung unnd Pollierung sich einem guten Marmor vergleiche'." (L. Bruhns, Würzburger Bildhauer ..., a.a.O., 109/110)
- "So sind der hölzerne Hochaltar Brencks in Frickenhausen und seine hölzerne Kanzel in Darmstadt mit bunten Marmorfarben angestrichen ... So hat das hölzerne Epitaph des letzten Herrn von Streitberg in Ahorn bei Koburg (vielleicht von Dümpel) durch Tünchung Sandsteincharakter erhalten und sind das hölzerne Hauptrelief und die hölzernen Statuen am Brömser-Altar in Rüdesheim (wahrscheinlich von Dickhart) durch eine cremefarbene Glasur in den Rang von Alabaster erhoben worden. Um die Erfindung einer ähnlichen Glasur, die Holzsäulen unzerbrechlich machen sollte, hat sich Zacharias Juncker im Jahre 1613, wie es scheint, mit großer Hartnäckigkeit aber

geringem Erfolge bemüht. Aus dem merkwürdigen Berichte, den der Ebracher Amtmann in Würzburg an seinen Herrn, den Abt, über diese Sache geschrieben hat, steigt etwas wie der Geruch eines Alchimisten-Laboratoriums. Die Goldsucher des Jahrhunderts sind in der Tat die nächsten Gesinnungsgenossen solcher in der Knechtschaft eines buchstäblichen Materialismus sich abmühenden Künstler." (L. Bruhns, ebd., 221)

- 91) Th. Brachert, Die Techniken ..., a.a.O., 154/155
- 92) E. Kris, Der Stil "Rustique" ..., a.a.O.
- 93) Ebd., 138. Quellenbelege hierfür liefert die "Architectura" des Walther Rivius, Nürnberg 1542, vgl.: E. Kris, op.cit., 141
- 94) "Wenzel Jamnitzer hat sich indessen nicht damit begnügt, die Verwendung des Naturabgusses seiner künstlerischen Arbeit dienstbar zu machen. Auch andere Erzeugnisse der Natur hat er seinen Werken eingefügt. Bei der Wiedergabe des Erdbodens hat er Fels- und Steinwerk zur Mitwirkung herangezogen ... Auf dem Deckel der Dresdener Schreibzeugkassette (1562) ruht die weibliche Gestalt auf einer sorgfältig durchgebildeten Bodenfläche: aus leicht versilbertem Erdreich glitzern bunte Kristalle." (E. Kris, ebd., 167)
- 95) Ebd., 188
- 96) Ebd., 195/196
- 97) H. Sedlmayr, Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden, in: Epochen und Werke, Bd. I, Mittenwald 1977, 319 - 357, 321 ff
- 98) Der von Sedlmayr geprägte Begriff des anschaulichen Charakters steht im Mittelpunkt der strukturanalytischen Vorgehensweise dieses Autors.

- 99) H. Sedlmayr, Pieter Bruegel ..., op.cit., 324
- 100) W. Hofmann, Fragen der Strukturanalyse, in: Zeitschrift f. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XVII, 1972, wiederabgedruckt in: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979, 70 - 89, 87
- 101) Ein weiteres Kriterium für diese Auswahl ist auch dadurch gegeben, daß sich die künstlerische Entwicklung Münstermanns besonders kennzeichnend in die Gesamtsituation seiner Zeit einordnet. Münstermann muß Anfang der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts geboren sein. Aller Wahrscheinlichkeit nach entstammte er einer Schnitzer- und Drechslerfamilie, die im 16. und 17. Jahrhundert in Bremen nachweisbar ist. Bereits in den 70er bis 80er Jahren des 16. Jahrhunderts arbeitete Münstermann in der "vielbeschäftigten Bremer Werkstatt des Hans Winter, die zahlreiche Epitaphien für die Kirchen der Hansestadt und nach auswärts geliefert hat. Im Aufbau und den Dekorationsformen lehnen sie sich eng an den Stil des Niederländers Cornelis Floris an, der - insbesondere durch Stichvorlagen verbreitet - in Norddeutschland überhaupt stark Schule gemacht hat. Bei allem Manierismus hatte sich dieser Stil eine verhältnismäßig glatte, renaissancehaft-klassizistische Note bewahrt." (S. Fliedner, Welt im Zwielficht ..., a.a.O., 7)
- Im frühen eigenständigen Werk Münstermanns zeigen sich dementsprechend auch starke Analogien zu Arbeiten dieses einflußreichen flämischen Künstlers, vor allem zu dessen letzter Schöpfung, dem 1578 vollendeten Lettner von Tournai.
- 1599 wird Münstermann zum Meister des Hamburger Drechsleramtes ernannt. Diese durch eine Quelle belegte Nachricht beweist, daß er, der vordem als Steinbildhauer gewirkt hatte, sich nun fast ausschließlich dem Werkstoff "Holz" verschrieb. "Zwar hat Münstermann auch später noch als Steinbildhauer gewirkt, ... doch hatte er sich seit 1599 ... vor allem dem weicheren und gefügigeren Werkstoff Holz verschrieben." (S. Fliedner, ebd., 9)
- Neben dem Holz verwandte Münstermann gelegentlich auch kontrastierendes Alabastermaterial für eine differenziertere Gesamtwirkung seiner plastischen Arbeiten.

Fliedner charakterisiert in seiner Biographie das Œuvre Münstermanns folgendermaßen (S. 11): "Viel 'geheime' Gotik lebt noch im Vertikalismus von Münstermanns Altären, Kanzeln und Taufbecken ... der freilich in ihrem Darstellungsinhalt ausgesprochenen protestantischen Kunst Münstermanns ... Es kennzeichnet das besondere Wesen der in vielerlei Zeitfarben schillernen Kunst Münstermanns, daß sich in ihre manieristische Grundstimmung auch stark barocke Klänge mischen, und zwar nicht nur in der pathetisch-schwungvollen und -repräsentativen Art (Rodenkirchener Altar), in der dieser Stil damals in Europa zur Herrschaft gelangte, sondern gelegentlich auch in einer merkwürdigen Vorwegnahme späterer rokokohafter Erscheinungsformen (Vareler Kanzel)."

- 102) W. Metzger, Psychologie, Darmstadt 1975⁵, 64
- 103) F. Piel, Altdorfers Alexanderschlacht. Systemanalytische Versuche, München 1970, 31
- 104) W. Pinder, Die deutsche Plastik ..., a.a.O., 476, stellte den expressiven Zug bei Münstermann in den Vordergrund; bei S. Fliedner ("Welt im ...", a.a.O.) und M. Riesebieter ("Ludwig Münstermann ...", a.a.O.) häufen sich Ausdrücke wie: wirklichkeitsfremd, irrational, weltabgewandt, diesseitsverneinend, grotesk-gespenstisch, unheimlich, dämonisch u.ä.
- 105) "Von einem Ganzen sprechen wir in der Wahrnehmung, wenn eine Mannigfaltigkeit von Reizen bzw. von Erregungen in den äußeren Sinnesorganen anstatt zur Ausbildung einer ebenso reichen Mannigfaltigkeit von selbständigen anschaulichen Gebilden, zur Ausbildung e i n e s in sich zusammenhängenden ... anschaulichen Gebildes führt." (W. Metzger, op.cit., 56) Als eine solche Ganzbeschaffenheit besitzt das Kunstwerk eben einen anschaulichen Charakter, besitzt es Wesenseigenschaften, unter die alle "physiognomischen oder Ausdruckseigenschaften: Charakter, Ethos, Habitus, Stimmung, 'Gefühlswert' u.dgl." fallen (ebd., 64)

- 106) In diesem Sinne spricht auch W. Metzger (op. cit., 64) von den materialen Eigenschaften als von solchen, bei denen es sich nicht um "einfache, d.h. gefüge-unabhängige Sinnesqualitäten handelt."
- 107) Zu den strukturalen Gestalteigenschaften zählen im Verständnis der Ganzheitspsychologie "alle Eigenschaften der Anordnung oder des Aufbaus; Raumform oder Figuralstruktur, Helligkeits- und Farbprofil einschließlich der Gliederung und Gewichtsverteilung; Rhythmus, Melodie; Verlaufsstruktur bei Bewegungen und Veränderungen." (W. Metzger, op.cit., 63)
- 108) E. Rebel, Faksimile ..., op. cit., 299/300, Anm. 62
- 109) Die Apostrophierung will die dreifache Bedeutungsebene des Wortes hervorheben: 1. "aufheben" als "beseitigen", "eliminieren"; 2. als "hochheben", "erhöhen", ja fast "transzendieren"; 3. als "konservieren", in einem neuen Gefüge "erhalten". Immer wenn im Verlauf dieser Arbeit das Wort apostrophiert wird, sollen diese Sinn-ebenen zum Tragen kommen.
- 110) In freilich reduzierter Weise können die Werkspuren natürlich auch einem Gestaltaufbau im Sinne der ästhetischen Endgestalt dienen, dann nämlich, wenn ihre arbeitstechnisch bedingten "Bahnen" sich mit darstellungswertigen, formumschreibenden Binnenkonturen u.ä. decken.
- 111) W. Metzger, op.cit., 60. Im folgenden wollen wir jedoch statt von "Gestalten" von "Gebilden" sprechen, um den Eindruck zu vermeiden, daß das Moment des "Stationären" nur auf figurale Ganzheiten bezogen sei. Wir wollen gerade dieses Moment a u c h für figurale Teil- und "Mikro"-Strukturen herausstreichen.

- 112) Eine "Aufhebung" der Werkspuren im Sinne einer Negation der bearbeitungstechnischen Unregelmäßigkeiten zugunsten der ästhetischen Endgestalt zeigt sich beispielsweise an den alabasternen Apostelfiguren des 1614 entstandenen Vareler Altars (man vgl. etwa die Beinbehandlung bei der bei S. Fliedner, op.cit., Taf. 18 dargestellten Gestalt). Ein Vorzeigen stationärer Gebilde ist bei Münstermann jedoch das obwaltende Prinzip. Es erweist sich auch an den wenigen Steinfiguren des Künstlers, deutlich etwa bei der Sandsteinfigur eines **H e r k u l e s** (1,36 m hoch, erstes bis zweites Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, Bremen, Focke-Museum; abgeb. bei S. Fliedner, op. cit., Taf. 30 und 31)
- 113) W. Metzger, op. cit., 63
- 114) J. Rohmeder, Der Meister des Hochaltars in Rabenden, Münchner kunsthistorische Abhandlungen III, München 1971, 21
- 115) G. Kaschnitz von Weinberg, Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen. Aus dem Nachlaß herausgegeben von P. H. von Blanckenhagen und H. von Heintze, Berlin 1965, 340
- 116) Was mit dem Wort "Teigigkeit" gemeint ist: immer wieder amorph in ein "Grundmedium" zurückvermittelte Konkavitäten und Konvexitäten
- 117) Freilich "tauchen" innerhalb solcher stationärer Gebilde, wenn man sie in größerem Zusammenhang betrachtet, stets wieder formprägnante, hauptsächlich in Abbildlichkeit aufgehende Partien "auf": in der David-Figur, wie schon gesagt, vor allem die Beine, aber auch einige "präzise" Konturen des Umhangs - etwa über dem abgebrochenen Arm.
- 118) Philosophisches Wörterbuch, hrsg. von G.Klaus und M. Buhr, Berlin 1972⁶, Bd. I, Stichwort "Integration", 529/530

- 119) Konkavitäten und Konvexitäten sind nicht Gegenstände einer flächenhaft gebreiteten Schicht, sondern in fließenden Übergängen hergestellte Modulationen dieser Schicht selbst.
- 120) Weshalb wir diese Elemente als auch Emanate des Kontinuums bezeichnen konnten.
- 121) "Aufheben" hier im Sinne von "Bergen", "in anderem Zusammenhang neu Präsentieren".
- 122) Dieses plastische Grundverhalten schließt freilich das gelegentliche Vorkommen eines (partiell) durchmodellierten Massenkerns nicht völlig aus. Solches konzentriert sich bei Münstermann dann auf Gesichter, Puttenköpfe u.dglm. - vgl.: S. Fliedner, a.a.O., Taf. 25 (Detail der Kanzel in Varel, 1617).
- 123) Bei der David-Figur etwa der wie eine Schale um den Brustpanzer gelegte Mantel, oder die Stelle, wo die Beine aus der Umhüllung des Panzerrockes hervortreten.
- 124) Beispiele für die beiden Varianten des Flächenbezuges finden sich bei Münstermann durchgängig. Es seien nur die Evangelisten Lukas und Johannes von der Rodenkirchener Kanzel herausgegriffen (1631, abgeb. bei S. Fliedner, a.a.O., Taf. 55): Auch hier weisen die beiden Holzstatuetten einen spiralgig gewundenen Höhenzug auf, der besonders in der geschwungenen, dominanten Linie der Beine zum Ausdruck kommt. Zugleich sind die Figuren durch ausgeprägte Querfalten der Kleidung und durch scharfe Kerben und Binnenkonturen derart kompartimentiert, daß nicht nur ein figurinternes, flächenkonstitutives Linienraster entsteht, sondern auch die Figurensegmente so eigenwertig werden, daß sie in den Proportionen gleichsam keine "stimmige" Rücksicht mehr aufeinander nehmen. Daneben sind die in sich verdrehten Statuetten einander kompositionell so zugeordnet und an Berührungspunkten quasi miteinander verschmolzen, daß sie in solcher Koppelung ein stark modelliertes Relief, also eine flächengebreitete Gruppe darstellen.

- 125) Stoff ist jene "Klasse von Erscheinungsformen der Materie, die sich durch korpuskuläre Struktur auszeichnen ..." (Philosophisches Wörterbuch ..., op. cit. Bd. II, 1045, Stichwort "Stoff") Stoff ist also eine erste Organisation ansichseiender, "unkonkreter" Materie zum "primum concretum" korpuskulärer und kolloidal verteilter Massenpartikelchen.
- 126) Das Konkreszieren, das Zusammenwachsen von "Urpartikelchen" zu höher organisierter Struktur wird von Johann Hübner, Curiöses und ..., a.a.O., so definiert: "Concretionen nennt man gewisse Körper deren kleinere oder größere Teile vorher von einander getrennet waren und durch dazwischenkunft eines bindenden Mittels zu einem einzigen ganzen vereinigt worden sind ..."
- 127) Überspitzt könnte man sagen, daß Kunstwerk und Betrachter in ein Beziehungsgeflecht verwoben sind, welches ebenfalls mit dem Terminus "stationär" zu belegen ist: Erst aus dem kontinuierlichen "Fluß" der Beziehung (=Betrachtung), in welchem dann einzelne Positionen zu qualitativ hervorgehobenen "konkreszieren", resultiert die ganzheitliche Konstanz der Beziehung!
- 128) Vor allem W. Pinder, Zur Physiognomik ..., a.a.O., hebt ständig das für die manieristische Plastik charakteristische "Angetansein" von bewegter Form hervor, eine Auferlegung von Form, welche den Figuren das Moment eigentümlicher Starre, Verpanzerung, "Unfreiheit" zuteilt.
- 129) Man kann deshalb davon sprechen, daß die David-Figur die Integrationsschicht als K o n s t i t u e n s in sich aufgenommen hat, da die Formwerdungsprozesse sich an der Oberfläche abspielen. Die David-Figur ist also gleichsam, trotz ausgeprägter Dreidimensionalität, mehr Relief, ist sozusagen in den Betrachterraum qua Modulation vortendierende Integrationsschicht, welche in solchem Akt zu abbildlicher Form konkresziert. Die Statuette

reklamiert quasi die Qualität eines Formemanats der Integrationsschicht, zeigt aber in ihrer meist "teigigen" Oberflächengestaltung die Genese aus dem Stofffluß heraus, und in ihrem durchwaltenden Flächenbezug die Genese aus dem Flächenimplikat der Integrationsschicht heraus.

- 130) Hohenkirchen war im frühen 17. Jahrhundert eine kleine evangelische Gemeinde im Oldenburger Land, nahe der Nordseeküste. Der Münstermannsche Hochaltar in der seit dem frühen 13. Jahrhundert existierenden, mehrfach umgebauten Pfarrkirche zählt mit seiner besonders reichen Durchdringung ornamentaler und figürlicher Motive zu den Hauptwerken dieses Künstlers.
- 131) Der Altar wurde von Friedrich Sustris entworfen und, leicht modifiziert, 1589 errichtet. Zur Baugeschichte St. Michaels und zur künstlerischen Bedeutung dieses Kirchenbaues und seiner Ausstattung vgl.: G. Dischinger, die Jesuitenkirche St. Michael in München. Zur frühen Planungs- und Baugeschichte, in: Ausstellungskatalog "Um Glauben ...", a.a.O., Bd. 1, 152-166; - und H. J. Sauermost, Zur Rolle St. Michaels ... op. cit., ebd., 167 - 174 (in beiden Aufsätzen findet sich auch weiterführende Literatur)
- 132) Unterstützt wird solche Flächenbindung noch dadurch, daß der Tisch der Abendmahlsdarstellung und der darüber "schwebende" Baldachin den Horizontalen des Korbbogens entspricht, während die hinteren Abschlußsäulen der Innenarchitektur mit den Balustersäulen des "Palladiomotivs" korrespondieren - also durchgehende Bezüge zu den Rahmenkoordinaten hergestellt werden.
- 133) L. Bruhns, Würzburger Bildhauer ..., a.a.O., 283
- 134) Die inzwischen nach Originalbefunden rekonstruiert wurde und einen im späten 19. Jahrhundert aufgetragenen Farbanstrich ersetzt.

- 135) H. W. Keiser, Bemerkungen zur Restaurierung des Münstermann-Altars in Hohenkirchen, in: Niedersächsische Denkmalpflege, 6. Bd., 1965-1969 (hrsg. von H. Roggenkamp, Hildesheim 1970), 131 - 132, 132
- 136) Es sei noch angemerkt, daß der Hohenkirchener Altar ein protestantisches Bildprogramm ausbreitet. Grundlegende Heilstatsachen wie Letztes Abendmahl und Kreuzigung (in der vertikalen Bildabfolge) sind der evangelischen Abendmahlslehre zugeordnet (in der horizontalen Bildabfolge), denn in den reliefierten Feldern innerhalb der "Eckkrisalite" der Predella ist die evangelische liturgische Abendmahlsreicherung in beiderlei Gestalt wiedergegeben. Und in den Reliefbildern der äußersten Vertikalfelder erscheinen die Verkünder dieser Lehre: Luther und Melanchthon. Luther ist dabei mit einem Schwan dargestellt. Dies verweist wahrscheinlich im Sinne einer typologischen Präfiguration auf den tschechischen Reformator des 15. Jahrhunderts, auf Johann Hus. "Hus" bedeutet "Gans". Dieser Hus aber soll gesagt haben, daß er nur reformatorischer Vorläufer sei, nach ihm werde ein "Schwan" (= Luther) kommen.
- 137) Solch unruhiges, zerfranstes Ausufern des Umrisses charakterisiert alle manieristischen Altäre, Epitaphien usw. Häufig wird dies noch verstärkt dadurch, daß sich die Flügel gotischer Wandelaltäre formtypologisch noch in Rudimenten erhalten und - z.T. auch transformiert zu Baldachinen - als seitliche "Auswüchse" fungieren.
- 138) Auf die Beschreibung der materialen Eigenschaften wollen wir hier verzichten, da wir über das bereits vor der David-Figur Gesagte nicht hinausgehen könnten. Auch an strukturalen Eigenschaften wollen wir nur, der David-Statuette gegenüber, n e u e Gesichtspunkte hervorheben.

- 139) So vor allem die lüstrierten, ornamentalen Teile, aber auch das auf Ebenholzart gefaßte Gebälk, das Stufenpodest in der Abendmahlsdarstellung u.dgl.m.
- 140) Weitere Beispiele bei Müstermann zu finden, fällt nicht schwer: Am vielleicht extremsten bringen dieses "teigige" Verhalten die Maskarons am Hohenkirchener Altar zum Ausdruck - vgl. Abb. 4 und 5 dieser Arbeit.
- 141) O. Päch, Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei (Kunstwissenschaftliche Forschungen 2, Berlin 1933, 75 - 100), in: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, München 1977, 17 - 58; der ganze Aufsatz handelt von solchem Grund-Muster-Verhältnis.
- 142) Auf die Bedeutung dieser Raumlöcher gehen wir Seite 177 ff näher ein.
- 143) Ganz deutlich etwa in den bemalten Reliefbildern der äußersten Vertikalfelder
- 144) In Hohenkirchen manifestiert sich dies ganz deutlich am Tisch und Stufenpodest der Abendmahlsdarstellung. Beide sind realiter nach vorne gekippt, tendieren gleichsam zur "bildhaften" Flächigkeit. Aus der Weitsicht jedoch "entzerren" sie sich zu "perspektivisch-korrekt" Raumkonstitution.
- 145) Natürlich auch durch die liturgische Funktion eines Hochaltars im Chorraum, welche eine gewisse Betrachterdistanz impliziert.
- 146) S. Fliedner, Welt im..., a.a.O., 12
- 147) W. Schöne, Über das Licht ..., op.cit., 132-135
- 148) Ebd., 135

- 149) H. Sedlmayr, Das Licht ..., op. cit., 17
- 150) Daß diese Fassungsart in der manieristischen Plastik um 1600 zu einer der beliebtesten zählt, belegt das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit.
- 151) In diesem Zusammenhang sind auch Werkstoffe und Materialien wie Marmor, Ebenholz, Elfenbein usw. zu nennen, vgl. Kap. I.
- 152) H. Sedlmayr, Das Licht ..., op. cit., 36
- 153) Der Begriff "diaphane Struktur" wurde von H. Jantzen geprägt (Über den gotischen Kirchenraum, in: Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft 15 (1928) - abgedruckt in: H. Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum u.a. Aufsätze, Berlin 1951, 7 - 21)
- 154) W. Schöne, Über das Licht ..., op. cit., 133 - 135
- 155) Vor allem auch bei Kerzenlicht intensivieren sich, wie ich mich selbst überzeugen konnte, diese Licht-Schattensplitterungen noch erheblich.
- 156) Vgl. den S. 27 zitierten Ausspruch Biringuccios
- 157) Nachzulesen unter den Stichworten "Stoff" und "Werk" bei: F. Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1960¹⁸
- 158) Materie verstanden als das ontisch außerhalb des menschlichen Bewußtseins Existierende
- 159) Also in einen neuen Zusammenhang "hinaufgehoben" und dort bewahrt im Sinne eines dialektischen Prozesses

- 160) Vgl. Anm. 125
- 161) "Dauerzeitlich" meint hier natürlich nicht, daß Naturprodukte nicht auch Veränderungen unterworfen wären. Aber solche Veränderungen - etwa Zerstörung durch Witterungseinflüsse u.a. - sind zum einen relativ selten, wenn Naturprodukte im Gefüge eines Kunstwerkes "konserviert" werden. Zum anderen ist der Wandel der Naturprodukte per se ein anderer als historische Varianz. Denn im Kreislauf von Werden und Vergehen bleibt das Naturprodukt - auch wenn es realiter stets *n e u* geschaffen wird, identisch. Dies meint das Wort "dauerzeitlich".
- 162) E. Rebel, Faksimile ..., op. cit., Anm. 85
- 163) Vgl. die von E. Panofsky ("Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", in: Ikonographie und Ikonologie, hrsg. von E. Kaemmerling, Köln 1979, 185 - 206) konzipierte Zusammenstellung eines Dokument- oder Wesenssinnes als höchsten Gegenstandes einer Kunstinterpretation mit einem "weltanschaulichen Urverhalten", welches die subjektive Quelle des Interpreten bildet und an einer "allgemeinen Geistesgeschichte" als dem "Inbegriff des weltanschaulich Möglichen" zu überprüfen ist (s. vor allem auch die Tabelle ebd., 203).
- 164) O. Becker, Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers, in: Husserl-Festschrift, Halle 1929, 27 - 52, 48
- 165) Wir können auf die Herleitung dieses Gedankenganges nicht näher eingehen. Auch E. Rothacker bringt ähnliche Gesichtspunkte ins Spiel: Danach vermag der Mensch durch ästhetisches Verhalten die bipolaren Möglichkeiten von *vis activa* - distanzlose Tätigkeit an der "Welt" - und *vis contemplativa* - Konzentration auf "weltlose" Subjektivität - zu versöhnen, an deren Spannungen er sonst zugrunde gehen würde ("Probleme der Kulturanthropologie", Bonn 1948² 46 ff)

- 166) O. Becker, Von der Hinfälligkeit ..., op. cit., 32
- 167) So wie beispielsweise der Werkstoff "Gold" im Goldgrund mittelalterlicher Gemälde jegliche stoffliche Eigenwertigkeit verliert: Die materialen Qualitäten, vor allem der unbestimmte, diffuse Lichtschimmer, werden einzig relevant in der *A b b i l d l i c h k e i t* eines "besseren", originaleren "Stoffes" - des "himmlischen" Lichterglanzes.
- 168) E. Utitz, Was ist Stil?, 1911, 11 f
- 169) F. W. Schelling, Werke, 12 Bde., 1927 ff, X, 104
- 170) "Substrat" soll hier zunächst wertneutral gebraucht sein im Sinne des allen stofflichen Dingen Zugrundeliegenden.
- 171) G.F.W. Hegel, Jubiläumsausgabe der Werke, X, 132
- 172) Zugleich weist dieses Begriffselement darauf hin, daß jedes Kunstobjekt gemacht, "gewirkt" ist, und zwar aus einem "Rohstoff" auf ein Gefüge hin.
- 173) Vgl. die Definition des "Materialstils" von E. Utitz. Auch wenn das Material einer Werkgestalt korrespondiert, die letzten Endes auf das Substrat verweist, ist Form intendiert. Denn das Substrat kann nur zum Phänomen werden, wenn Materie organisiert ist und sich protostrukturiert zeigt.
- 174) Im Sinne von K. Marx, der eine dialektische Wechselbeziehung zwischen Menschen und ihrer Umwelt, eine sich im und durch den Prozeß der Arbeit erhärtende und bewährende Subjekt-Objekt-Vermittlung postuliert, und zwar dergestalt, daß in der Geschichte (die eine Geschichte der arbeitenden Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten einer materiellen Umwelt ist) "auf jeder Stufe ein materielles Resultat,

eine Summe von Produktionskräften, ein historisch geschaffenes Verhältnis zur Natur und den Individuen zueinander sich vorfindet, die jeder Generation von ihrer Vorgängerin überliefert wird, eine Klasse von Produktivkräften, Kapitalien und Umständen, die zwar einerseits von der neuen Generation modifiziert wird, ihr aber auch andererseits ihre eigenen Lebensbedingungen vorschreibt und ihr eine bestimmte Entwicklung, einen speziellen Charakter gibt - daß also die Umstände ebensosehr die Menschen, wie die Menschen die Umstände machen." (MEGA I, 5, 27 f)

- 175) Nach G. Semper wird gerade dann, und erst dann, wenn ein der Praktikabilität des Materials angepaßter Formenapparat auf ein anderes Material übertragen wird, aber in seiner früheren funktionalistischen Praktikabilität noch erkennbar bleibt - wenn diese sich also noch actu transcendendi offenbart, eine symbolstiftende Bedeutungsveränderung des Kunstwerks qua Material erzielt.
- 176) E. Rebel, Faksimile ..., op. cit., 12
- 177) Ebd., 11
- 178) W. Perpeet, Von der Zeitlosigkeit der Kunst, Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, I, 1951, 1 - 28; wiederabgedruckt in: Ästhetik (Wege der Forschung XXXI), hrsg. von W. Henckmann, Darmstadt 1979, 13 - 51, 13
- 179) Vgl. Th. W. Adorno, Ohne Leitbild. Parva Aesthetica Frankfurt a.M. 1975⁵, 17
- 180) Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie (hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann), Frankfurt a.M. 1974², 13

- 181) Eine solche Sinnstiftung wäre schon gegeben in der Tatsache, die Th. W. Adorno ("Ästhetische Theorie ...", op. cit., 62) anführt: "Die Nötigung, Risiken einzugehen, aktualisiert sich in der Idee des Experimentellen, die zugleich die bewußte Verfügung über Materialien, wider die Vorstellung bewußtlos organischen Procedierens, aus der Wissenschaft auf die Kunst überträgt."
- 182) G. Bandmann, Bemerkungen zu ..., a.a.O., 75
- 183) Der Begriff stammt meines Wissens von dem arabischen Philosophen Averroës (1126 - 1198 n.Chr.)
- 184) "Daher muß die Materie, die ... immer fruchtbar bleibt, das bedeutsame Vorrecht haben, als einziges substanzielles Prinzip und als das, was ist und bleibt, anerkannt zu werden ... Darum haben auch einige unter jenen, da sie das Verhältnis der Formen in der Natur wohl erwogen hatten, soweit man es aus Aristoteles u.a. von ähnlicher Richtung erkennen konnte, zuletzt geschlossen, daß die Formen nur Akzidenzien und Bestimmungen an der Materie seien und daß deshalb auch das Vorrecht, als Actus und Entelechie zu gelten, der Materie angehören müssen." (Giordano Bruno, Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen; zit. nach E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt a.M. 1978, Bd. I, 272/273)
- 185) Das Wesen des Sinnbildes beruht nach D. Frey "ebenso auf der Spannung zwischen Objekt (Stoff) und Sinn wie zwischen Gestalt (Zeichen) und Sinn. Alle Sinnbildstiftung ist 'Bezeichnung' eines objektiv gegebenen 'Gegenstandes' ..., durch die der Gegenstand eine besondere Bedeutung erhält, das heißt auf einen ihm verliehenen Sinn hin - 'deutet'." (D. Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen: Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Darmstadt 1972², 20)

Durch die essentielle Verknüpfung eines "geistigen" Inhalts (der sich weitgehend im Formalen konkretisiert) als "ideelle Realität" mit der "objektiven Realität" (D. Frey, Der Realitätscharakter des Kunstwerkes, in: Kunstwissenschaftliche Grundfragen ..., 107 - 150, 107) des Materials realisiert sich demnach das Kunstwerk. Und aus der je besonderen Art und Weise, wie sich diese beiden unabdingbaren Realitätsebenen verbinden - und in solcher Koppelung sich gegenseitig transformieren -, ergibt sich dann der spezifische, sinnbildlich aufgeladene "Realitätscharakter" des Kunstwerks.

- 186) Da Material und die ihm substrathaft zugrundeliegende "Natur" in der Relation zu menschlicher Geistigkeit auf eine Naturalisierung des Menschen und eine "Humanisierung" der Natur, vermittelt in geschichtlicher Arbeitsrelation, drängen.
- 187) Vgl. hierzu auch den Abschnitt über die "Maschinenkunst" in Kap. IV; in dieser "Maschinenkunst" wird die technische Bewältigung auch der Werkstoffe und Materialien als Voraussetzung utopisch-paradiesischer Lebensentwürfe betrachtet.
- 188) E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt a.M. 1978⁵, Bd. I, 264/265
- 189) S. Anmerkung 181
- 190) E. Bloch, Die Lehren von der Materie, Frankfurt a.M. 1978, 15
- 191) H. Conrad-Martius, Der Raum ..., a.a.O.
- 192) Ebd., 72
- 193) Ebd., 73/74

- 194) Ebd., 78/79
- 195) Ebd., 79/80
- 196) Ebd., 92
- 197) H. Conrad-Martius, Realontologie ..., a.a.O., 221
- 198) Vgl. dazu die Raumlöcher im Hohenkirchener Altar
- 199) H. Conrad-Martius, Realontologie ..., a.a.O., 213
- 200) Stile, die die Substratpotenzen völlig außer acht lassen, bannen das Substrat nicht in unserem Sinne, sondern negieren es in völliger Kaschierung.
- 201) Die Holzstruktur wird optisch zusätzlich hervor-
gehoben durch die bräunliche Wachs-Harz-Lasur.
- 202) Diese Dialektik ist auch in Überlingen vom Kunst-
werk her einerseits durch die Monumentalität des
Gesamtgefüges, andererseits durch die Kleinteilig-
keit der Details intendiert.
- 203) Münstermann spielt, soweit ich dies beurteilen
kann, von der Werkgestalt her gesehen, den ex-
pressivsten Part; vergleichbar, wenn auch nicht
dieselbe Erregtheit anstrebend, sind aber die
meisten manieristischen Plastiken der Zeit, etwa,
um nur einige Beispiele zu nennen, die Arbeiten
von Hans Ulrich Glöckler (um 1560 - 1611) in der
Bodenseegegend, sowie das Salemer Chorgestühl
des Melchior Binder (um 1550 - 1615). Vgl. zu
beiden Künstlern: Ausstellungskatalog "Barock
am Bodensee ...", a.a.O. Hierher gehört auch
der Hochaltar des Doms zu Münster von Gerhard
Gröninger (vgl.: F. Koch, Die Gröninger ...,
a.a.O.) u.v.a.m.
- 204) Genaue Angaben zur Entstehung und zum materiel-
len Bestand bei: C. Zoege von Manteuffel, Die
Bildhauerfamilie Zürn ..., a.a.O., Bd. II, 347 ff

205) Ebd., Bd. I, 48

206) Solch "teigige" Oberflächenbehandlung findet sich sogar an Marmorbildwerken des fraglichen Zeitraums. Wiederum kann aus der Fülle von Beispielen nur ein besonders signifikantes herausgegriffen werden: In der Kirche des bayerischen Benediktinerklosters Seeon, in der Nähe des Chiemsees, befindet sich ein Kreuz- und Stephansaltar, der zugleich als Grabmal des Abtes Honorat Kolb konzipiert war (Abb. 18). Der Altar besteht aus rotem Marmor, ist 3,84 m hoch und 2,15 m breit. Auf dem Stipes mit Schrifttafel ruht ein eingeschoßiges Retabel, in dessen Mitte sich der Grabstein befindet: Abt Honorat kniet vor dem Gekreuzigten, darüber Maria mit Engeln und Rosenkränzen, Landschaftshintergrund mit dem Kloster Seegn. C. Zoege von Manteuffel ("Die Bildhauerfamilie von Zürn ...", a.a.O., 32 f, 38, 42 - 44, 46 f, 94, 112 f, 338 ff, Abb. 62) schreibt den 1636/37 entstandenen Grabaltar den Gebrüdern Martin und Michael Zürn zu.

" Die Ornamentik des Altars geht offenbar auf das Stichwerk von Friedrich Unteutsch, Neues Zieratenbuch den Schreibern Tischlern oder Künstlern und Bildhauer sehr dienlich ..., Frankfurt a.M., Verleger Paulus Fürst Nürnberg, o. J., zurück (R. Zöllner, Deutsche Säulen-, Zieraten- und Schildbücher - 1610-1680 -, Dis's. Kiel 1959, Masch. Ms., Nr. XII a, 92 ff). Das mit dem Honorat-Grabmal bei den Zürn plötzlich einsetzende üppige Knorpelwerk ist auffällig." (Manteuffel, op. cit., 340)

Aber nicht nur an den Ornamenten, auch am Landschaftshintergrund und der Figurenbildung zeigt sich eine solche extreme knorpelig-teigige Gestaltungsweise!

Ähnliches findet sich in der Graphik der Zeit. Besonders bezeichnend ist ein 1589 entstandener Kupferstich des Hendrik Goltzius mit der Darstellung des H e r k u l e s . H. Mielke

(Ausstellungskatalog "Manierismus in Holland ...", a.a.O., 27; Abb. auf Taf. 6) sagt dazu: "Innerhalb von Goltzius' Werk ist das Blatt als Hauptbeispiel des sog. 'Knollenstils' anzusehen, bei dem alle Muskeln übertrieben hervortreten ... Die uns abstoßende unnaturalistische Vereinzelung ('Masseninseln' als stationäre Gebilde! N.W.) der Muskelschwellungen erinnert stark an das Nebeneinander der Früchte, aus denen Archimboldo, Hofmaler in Prag, seine Figuren und Porträts zusammensetzte: das Hingleiten des Blicks über eine buckelnde Oberfläche, deren Form sich aus vielen Einzelwerten addiert, muß dem manieristischen Auge ein Vergnügen gewesen sein ..." (vgl. Abb. 14)

H. J. Sauermost ("Zur Rolle St. Michaels ...", op. cit., 168) sagt zur Innengestaltung der Münchner Michaelskirche: "Das System der Säulenordnung steht lediglich als theoretische Bezugsebene hinter einer Oberflächengestaltung, die 'wie ein feiner Plattenpanzer, dessen einzelne Flächenteile lose ineinander gefügt sind', 'wie ein dichtgeknüpftes, zartes Netz' den Raum umspannt." Dieser "Plattenpanzer" aus Stuck ist aber selbst figural und ornamental moduliert. Ein architektonischer Träger wird folglich mit einem "Materialkleid" ummantelt, das sich als teigig-formemanative Zone artikuliert. Die Michaelskirche steht hier nur als ein Beispiel für die Gepflogenheiten der Zeit. Einen anderen Aspekt bringen die Wandverkleidungen mit Marmor, Stuckmarmor, Scagliola usw. mit sich - dazu später.

207)

Vgl. Kap. I, 38 ff

208)

Diese Dichotomie kommt auch in der künstlerischen Arbeitsteiligkeit der Zeit um 1600 zum Ausdruck, wo der "Bildkern" meistens von anderen Künstlern gefertigt wird als die Fassung.

- 209) Als ein Hauptbeispiel dafür können wir die drei monumentalen Altarbauten (Hochaltar, Afraaltar, Ulrichsaltar) in St. Ulrich und Afra zu Augsburg anführen (Literatur: M. Hartig, Das Benediktiner-Reichsstift St. Ulrich und Afra in Augsburg, Augsburg 1923; T. Breuer, Die Stadt Augsburg, Kurzinventar, München 1958), die von dem Bildhauer Hans Degler (gest. 1637) und dem Maler Elias Greuter (nachweisbar 1591 - 1646) gefertigt wurden. Zwar sind an den Figuren dieser Altäre die Gewänder meist lüstriert oder vergoldet. Dadurch aber, daß sich hier ein wirklich durchgeformter Massenkern geltend macht (also nicht Formspiel rein an der Oberfläche), verlieren die so gefaßten Gewänder den Charakter materiedurchströmten, flächen- und lichthaft gebannten Substrats, sie dienen sozusagen nur als "mühsam transzendierende" Attribute darstellungswertiger Körperlichkeit. Sie sind gleichsam sakrale Versatzstücke in einer profaner werdenden Bildwelt.
- 210) Hierher gehören natürlich auch die in den Kunst- und Wunderkammern so beliebten Werkstoffe wie Muschelschalen, Schildpatt usw.
- 211) Besonders deutlich geben sich in solcher Phänomenalität etwa die Alabasterreliefs des Aschaffenerburger Altars von Johannes Juncker zu erkennen, vgl. Anm. 67.
- 212) Sowie bei allen in sich stark gemusterten Werkstoffen und Materialien, sei es Holz oder Stein usw.
- 213) Dabei ist es gleichgültig, ob solch "Ersatz" eines "originaleren" Stoffes auf Abbildlichkeit eines transzendenten Vorbildes - etwa die "Leiblichkeit" sakraler Gestalten - oder eines "profanen" Naturvorbildes - etwa in einer realistischen Gewandschilderung - oder von Naturstoffen -

Stuckmarmor anstelle echten Marmors - rekurriert. Die stattdessen immer stattfindende Mimesis ist "nicht Abklatsch, sondern ... Re-aktualisierung des Wesens der Dinge." (H. Kuhn, Die Ontogenese der Kunst (Festschrift für H. Sedlmayr, München 1962, 13 - 55), in: Ästhetik, hrsg. von W. Henckmann, Darmstadt 1979, 71 - 120, 109)

- 214) Wie auch U. Schiessl, Rokokofassung ..., a.a.O., 94/95 feststellt.
- 215) Bei dem hohen Interesse der damaligen Zeit an Werkstoff- und Materialfragen war das Bewußtsein und das Wissen um solche Künstlichkeit sicher auch in hohem Maße verbreitet.
- 216) Auf dem Gebiet der Kleinbronzen hat H. R. Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten ..., a.a.O., die Internationalität dieses Materialgebrauchs nachgewiesen. Im Übrigen genügt es, im Rahmen solcher Internationalität auf die universale Vorbildlichkeit eines Giovanni da Bologna zu verweisen: Es wurde fast zum modischen Muß für jeden damaligen Sammler, einen "Giambologna" - und sei es in Kopie oder Replik - zu besitzen (vgl. dazu H. R. Weihrauch, ebd., 471)
- 217) Um nur e i n e n Beleg zu bringen: Auf einem 1614 datierten Kupferstich des Wolfgang Kilian (1681 - 1662) mit der Darstellung des Augsburger Herkulesbrunnens findet sich die Aufschrift: FONS EX MARMORE ET AURICHALCO ... (der Stich befindet sich in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Inv.Nr. G 779.)
- 218) Vgl. dazu H. R. Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten ..., a.a.O., 354 - 356
- 219) Ebd., 327
- 220) H. Friedel, Bronze- Bildmonumente ..., a.a.O., 25

- 221) Ebd., 25 (Anm. 29)
- 222) Vgl. zur Technik Anm. 51
- 223) Die Rolle des "Linearen" ist bei der Brunnenplastik um 1600 auch an der "Gestaltung" des Wassers zu erkennen. Im Gegensatz zu den meist breit gefächerten Wasserstrahlen im Barock, werden im Manierismus linienhaft dünne Strahlen bevorzugt, etwa am 1589 von Benedikt Wurzelbauer geschaffenen Nürnberger Tugendbrunnen, oder an den Augsburger Brunnen Hubert Gerhards und Adriaen de Vries'.
- 224) H. Conrad-Martius, Realontologie ..., a.a.O., 228
- 225) So versteht der manieristische Bildhauer und Goldschmied Benvenuto Cellini die "acht Hauptansichten" einer Plastik "... als Anhaltspunkte in einer absoluten Rundansichtigkeit, denn im Lauf seiner Betrachtung spricht er von 'nicht nur acht, sondern mehr als vierzig Ansichten'." (L. Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, Wien 1966, 176)
- 226) In diesem Zusammenhang ist auch von Interesse, was K. Borinski ("Die Antike in Poetik und Kunsttheorie", Darmstadt 1965, Bd. II, 51) zur Auffassung des 16. Jahrhunderts vom Kontur generell sagt: "Kontur als die unendliche ewige Grenze zwischen Licht und Finsternis. Gott ist die 'extrema linea' der undurchdringlichen Hyle, der Materie."
- 227) H. Conrad-Martius, Realontologie ..., a.a.O., 264
- 228) Ebd., 267
- 229) Ebd., 285

- 230) Jedes "Stückchen Metall" ist gleichsam Eingliederung der Form in die apeirische Materialität.
- 231) H. Conrad-Martius, Realontologie ..., a.a.O., 214
- 232) Freilich ist auch bei der Holzplastik - bei größeren Figuren - der Kern oft ausgehöhlt. Doch dies ist sozusagen quantité négligeable im Vergleich zum Hohlguß, wo der Verlust des Kerns - parallel dazu die Versammlung der Form in einer dünnen Materialschale und die nachträgliche Bearbeitung dieser Schale - von vorneherein in den technisch-künstlerischen Fertigungsprozeß eingepflanzt, damit aber auch dem Bewußtsein des Rezipienten angetragen wird.
- 233) A. Conrad-Martius, Realontologie ..., a.a.O., 239
- 234) Diese drei Bereiche sind in jener "vorwissenschaftlichen" Zeit noch nicht zu trennen.
- 235) Selbstverständlich bin ich mir der Lückenhaftigkeit dieses Kapitels bewußt, glaube aber doch, die Hauptlinien herausgearbeitet zu haben.
- 236) A. Hauser, Der Ursprung ..., a.a.O., 44
- 237) Ebd., 45
- 238) E. Cassirer, Individuum und ..., a.a.O. 7 - 49
- 239) Ebd., 27
- 240) Ebd., 27/28
- 241) Giordano Bruno hielt sich in seinem unruhigen Wanderleben 1586 in Wittenberg, 1588 in Prag, 1589 in Helmstedt (Professur!) und 1590 in Frankfurt a.M. auf. Daraus erklärt sich die rasche Verbreitung seiner Ideen in Deutschland.

- 242) "Die Bedeutung dieses Gedankens ist für die Gesamtheit der Kultur unermeßlich und unberechenbar. In der Kunst macht sich sein voller Einfluß wohl erst im Barock geltend, der Manierismus bereitet jedoch dafür den Boden vor." (A. Hauser, Der Ursprung ..., a.a.O., 51)
- 243) A. Hauser, ebd., 52
- 244) Ebd., 51
- 245) Ebd.
- 246) Ludwig Hannemann (Chato Chemicus, 1640 - 1724), zit. nach C. Horlacher, Kern und Stern ..., a.a.O., 247.
- E. Bloch ("Das Prinzip Hoffnung ...", op. cit.) hat die Entwicklung des Materieverständnisses von Aristoteles bis zu Giordano Bruno dargelegt. Diese Ausführungen sind gerade auch in der aufgezeigten ständigen Polarität von Aristotelismus und (Neo)Platonismus für die manieristische Zeit wichtig, da sie maßgeblich in ihren philosophischen Auffassungen zwischen diesen Polen schwankt: "Materie ist nicht nur bei Aristoteles ... nach Möglichkeit, also das nach dem gegebenen Maß des Möglichen jeweils Bedingende, sondern sie ist ... das I n - M ö g l i c h k e i t - S e i e n d e, also der - bei Aristoteles freilich noch passive - S c h o ß der F r u c h t b a r k e i t, dem a u f u n e r s c h ö p f t e W e i s e a l l e W e l t g e s t a l t e n e n t s t e i g e n ... und indem in der pantheistischen Schule der Aristoteliker aus letzterer Bestimmung das Passive gestrichen wurde, ... wurde das Potential Materie schließlich Geburt wie Grab wie neuer Hoffnungs-ort der Weltgestalten überhaupt. Diese Entwicklung des aristoterischen Materiebegriffs zieht sich über den peripatetischen Physiker Straton, über den ersten großen Aristoteles-Kommentator Alexander von Aphrodisias, über die morgenländischen Aristoteliker Avicenna, Averroës ..., über den neuplatonisierenden Aristoteliker Avicbron, über die christlichen Ketzephilosophen des dreizehnten Jahrhunderts Amalrich von Bena und David von Dinant bis zur weltschaffenden Materie Giordano Brunos." (S. 238/239)

- 247) "Das in Wärme und Licht sich bekundende belebende Prinzip ruft aus der Urmaterie die individuellen Gestalten hervor. Das Zwischenreich des organischen Lebens - das von den Gesteinen und Metallen als den ins Erdinnere 'begrabenen Pflanzen' bis hinauf zum Menschen sich erstreckt - erwächst aus der Spannung der kalten und warmen Sphäre. Der Mensch schlägt die Brücke zwischen dem Hiesigen und Göttlichen, insoweit sein sterblicher, aber beseelter Leib der Sitz des unsterblichen Geistes ist, in dem das reine Licht des Göttlichen aufstrahlt". (K. Vorländer, Philosophie der Renaissance ..., a.a.O., 35)
- 248) A. Hauser, Der Ursprung ..., a.a.O., 50/51
- 249) Die Bedeutung Paracelsus' für die Naturauffassung in Deutschland um 1600 spiegelt sich auch in der Auflage seiner Schriften. 1596, 1597, 1607, 1608, 1615, 1618, 1624 wurden bei Johann Francke, 1618 bei Lucas Jenes und 1632 anonym in Magdeburg paracelsische Schriften verlegt bzw. gedruckt.
- 250) G. Becker, S. Bovenschen, H. Brackert u.a., Aus der Zeit der Verzeiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes, Frankfurt a.M. 1978², 243
- 251) Zit. nach A. Hauser, Der Ursprung ..., a.a.O., 48
- 252) Hermes Trismegistus, Tabula Smaragdina ..., erstmals abgedruckt in Nürnberg 1541 (vgl. zu den diversen Auflagen dieses Textes im 16. und 17. Jahrhundert: K.R.H. Frick, Einleitung zu: C. Horlacher, Kern und Stern ..., a.a.O., XVI) zit. nach C. Horlacher, op. cit., 267. Ist in den folgenden Anmerkungen nur Horlacher aufgeführt, so handelt es sich um dessen Kommentare zu anderen alchemistischen Autoren vorangehender Jahrhunderte und in geringerem Maße auch von Zeitgenossen.

In den einzelnen, von mir herausgegriffenen Fällen, handelt es sich um:

Johannes Braceschus (16. Jahrhundert):
De Alchemia Dialogus ..., erste lateinische
Übersetzung aus dem Italienischen, Nürnberg 1548;

Olaus Borrichius (1626 - 1690): De Ortu et
Progressu Chemiae Dissertatio, Kopenhagen 1670;

Hermes Trismegistus: Tractatus Aureus de Lapidis ..
Lipsiae (Belgien) 1610;

Daniel Georg Morhof (1639 - 1691): De Metallorum
Transmutatione ..., Altenburg 1668;

Athanasius Kircher (1602 - 1680): De Lapide
Philosophorum ..., Amsterdam 1665 - und: De
Alchymia Sophistica, ebd.;

Salomon von Blauenstein: Interpellatio brevis ...,
Bern 1667

Johann Joachim Becher (1635 - 1682): Oedipus
Chymicus ..., Amsterdam 1664;

Johann Ludwig Hannemann (Pseudonym: Chato
Chemicus, 1640 - 1724): Tractatus ..., Hamburg 1690

Bei den Autoren des 17. Jahrhunderts ist zu berück-
sichtigen, daß sie alle ältere Traditionen re-
flektieren, die zu ihrer Zeit auch noch gültig
waren, daß wir sie also guten Gewissens auch
für unseren Zeitraum als Zeugen aufführen können.

253) F. Strunz, Beiträge ..., a.a.O., 4

254) E.E. Ploss, H. Roosen-Runge, H. Schipperges und
H. Buntz, Alchimie ..., a.a.O., 122. Alchimie
war in den meisten Fällen zwar eine von kirch-
licher Seite her argwöhnisch betrachtete, aber
doch tolerierte Disziplin, der sich vor allem
auch der Adel mit Vorliebe widmete. Ein Bei-
spiel für die Verträglichkeit alchimistischer
und religiöser Anschauungen gibt das Bild
"Oratorium und "Laboratorium" (von Hans Vrede-
man de Vries, aus: Heinrich Khunrath, Amphithea-
trum sapientiae aeternae, 1609, abgeb. bei
E.E. Ploss, H. Roosen-Runge ... op. cit., 120):

"In einem schmalen, hohen Saal befindet sich an der rechten Wand ein Laboratorium mit Ofen, Kohlenzange, Blasebalg und Kolben, auf der linken Seite ein offenes Zelt mit einem Altar, vor dem der Adept mit ausgebreiteten Armen kniet. Noch deutlicher zeigt der lange Tisch, genau in der Mitte des Saales, die enge Beziehung: neben Arbeitsgeräten wie Feder, Tintenfaß und Waage liegen Notenbücher und Musikinstrumente für den Lobpreis Gottes." (E. E. Ploss, H. Roosen-Runge ..., op. cit., 121)

- 255) Weder Geburts- noch Sterbejahr sind bekannt, so ist auf das 17./18. Jahrhundert als Lebenszeit zu verweisen; seine Sammelchrift "Kern und Stern ..." erschien 1707 (vgl. zum Biographischen K. R. H. Frick, Einleitung zu C. Horlacher, op. cit., VI). Wenn ich mich im folgenden vor allem auf diese e i n e Sammelchrift stütze, dann nicht aus Bequemlichkeit, sondern aus der Überlegung heraus, in solchem Sammelwerk bereits ein F i l t e r zeitgenössisch wirklich r e l e v a n t e r alchemistischer Thesen vorzufinden.
- 256) C. Horlacher, a.a.O., 64 (Komm. zu O. Borrichius)
- 257) Ebd., 173 (Komm. zu D.G. Morhof); ☿ = das alchemistische Zeichen für den mercurius philosophorum, für "elementalisches" Quecksilber.
- 258) C. Horlacher, a.a.O., 51 (Komm. zu O. Borrichius)
- 259) Ebd., 171 (Komm. zu D. G. Morhof)
- 260) Ebd., 377
- 261) Ebd., 8 (Komm. zu O. Borrichius)
- 262) "Derowegen schreibet Philaletha in der Erklärung der sechs Chymischen Pforten Riplaei, ... merckwürdigst also: Ich gestehe und weiß es / daß alle Dinge ursprünglich ihr materialisches Principium dem Wasser und ihr Formal-Principium dem Licht zu dancken haben." (C. Horlacher, a.a.O., 285)

- 263) "Es ist kein Metall oder Mineral zu finden / worinnen nicht etwas Gold oder Silber eingemischet vorhanden ist / doch in einem mehrers in andern weniger: Welches erst neulich das unbetrügliche Experiment des Microscopii (oder desjenigen Kunst=Glaß / das auch die kleinste Dinge vorstellig machet) gelehret oder kund gemacht und entdeckt hat." (C. Horlacher, 111, Komm. zu A. Kircher)
- "Wie die Erfahrung bezeuget / auch Kircherus (selbst) erzehlet: so kan das Gold so dünn (oder subtil) von der Natur selbst gemacht werden / daß dasselbige gleichsam in einen spirituösen Dampf verändert wird / und sich wie ein dünner Faden in denen Medullis, auch also in denen innersten Theilen des Holtzes miteindringet / und mit einwächset / und dasselbst durch die himmlische Krafft deß Gestirns condensiret wird / oder zusammenwächset / auch also ein wahres und sehr reines Gold-Gewächs sich offenbahret ... Ich habe auch zum öfftern guldene acinos, oder Beer-Hülsen die in denen Weintrauben bey Tockay seyn gefunden worden / in meinen Händen gehabt." (C. Horlacher, 134, Komm. zu S. von Blauenstein)
- 264) C. Horlacher, a.a.O., 311 (Komm. zu J. Braceschus)
- 265) Ebd., 218 (Komm. zu J. J. Becher)
- 266) Ebd., 136 (Komm. zu S. von Blauenstein)
- 267) "Die Praxis Philosophica, oder die Ausarbeitung deß Steins der Weisen / welche der Natur nachhelfet oder nachfolget / muß oder soll in Tractir- oder Ausübung ihres Wercks / und in Anordnung der Erforschung deß gesegneten Steins der Weisen / von dem Weg und Exempel der Natur nicht abweichen: Dann alles dieses / was ausserhalb der Schrancken oder Gräntzen der Natur geschiehet / dasselbige ist entweder in Irrthum / oder dem Irrthum sehr nahe!" (C. Horlacher, 87, Komm. zu Borrichius)

- 268) Aber auch die Angleichung von Licht und Materie ist bereits in Gang gesetzt, um im 17. Jahrhundert einen ersten Höhepunkt zu erreichen. Joh. Amos Comenius (1592 - 1670): beispielsweise sagt: "Materia est substantia corpulenta, per se bruta et tenebricosa, corpora constituens. Spiritus est substantia subtilis, per se viva, invisibilis et insensibilis, corpora inhabitans ac vegetans. Lux est substantia per se visibilis et mobilis, lucida, materiam penetrans, eamque recipiendis spiritibus praeparans, atque ita corpora efformans. Physica Ca. II. (Principiorum definitiones.)" (Zit. nach F. Strunz, Beiträge ..., a.a.O., 92, Anm. 1)
- 269) C. Horlacher, a.a.O., 265 (Komm. zu Hermes Trismegistus)
- 270) Dadurch besteht die Möglichkeit einer transzendent-symbolischen Besetzung, so wie folglich das Reflex-Leuchtlicht der manieristischen Kunst dem mittelalterlichen "spirituellen" Eigenlicht angeglichen ist.
- 271) "Alberti regte an, bei der Ausstattung von Grotten 'diverse conchiglie e ostriche marine', also Muscheln und Austern im Gestein zu berücksichtigen. Man kann mit gutem Grund annehmen, daß hinter dieser Empfehlung Ovid steht, der auch von Alberti im Zusammenhang mit dem Gestein für Grotten genannt wurde:
- 'Was da festestes Land vorzeiten gewesen, das hab' als Meer ich gesehen, gesehen, daß Land aus Wasser entstanden. Weit entfernt von der See sind Meerresmuscheln gelegen. hoch in den Bergen ward ein alter Anker gefunden.'
- Diese Stelle war das ganze Mittelalter hindurch bekannt und wurde als gesicherte Auskunft über die Entstehung der Erde angesehen, so etwa von Albertus Magnus. Auch Vasari und Annibale Caro sprechen von Gestein als 'aque petrificate' bzw. 'aqua congelata'. In der Toscana erzeuge ein Fluß Steine 'in modo chiare che paiono di marmi' schreibt Vasari. Ähnliche Quellen und Flüsse nennt auch Fazello" (K. Möseneder, Motorsoli ..., a.a.O., 37)

Eine Folgerung auf manieristische Brunnenplastik läßt sich ziehen: "Wie das Gestein eine erste Formwerdung des Wassers darstellt, so könnte die Skulptur eine höhere Ausformung des Steins, letztlich des Wassers, sein." (Möseneder, op. cit., 37) "Man kann daher von einer Vollendung der Natur durch die Kunst sprechen. Vom Urstoff Wasser, der alle Möglichkeiten in sich trug, über den ungeformten, rohen Stein zum 'Kunstwerk' ging der Weg. Es ist wohl mehr als eine Metapher, wenn man auch diese Veränderung wie die Verwandlung Wasser - Fels - Marmor als Metamorphose bezeichnet." (Möseneder, op. cit., 39) "Wie oben gesagt, gab es das Mittelalter hindurch die immer wieder tradierte Meinung, daß Gestein aus Wasser entstehe. Das war aber nur ein Teil dieser Ansicht. Als ihre Ergänzung muß folgende Aussage beachtet werden:

'Aber der Thracer besitzt einen Fluß, der, getrunken, das Innere Stein läßt werden und, was ihn berührt, mit Marmor umkleidet.'

Diese Stelle bei Ovid (Met. XV, 313-314) war gut bekannt und wurde von mehreren Enzyklopädisten des Mittelalters, u.a. von Isidor von Sevilla aufgegriffen und besonders durch Albertus Magnus neu abgehandelt, sowie mit zeitgenössischen Beispielen belegt. Bei ihm ist von einer 'virtus mineralis' die Rede, welche die verschiedenen Erdformationen hervorbringe; außerdem von einer 'vis lapificativus', die Gegenstände versteinere. Vasari berichtet vom Fluß Teverone, der 'petrifica i rami degl'alberi et ogn'altra cosa che se gli pone inanzi'. Das bedeutet, daß dort, wo Wasser langsam fließt, Gestein entsteht und Gegenstände, die mit Gestein bzw. mit dem Wasser in dauernder Berührung sind, versteinern werden, auch wenn dies lange dauert. Ganz klar sagt Vasari: 'E di questa specie n'è a Roma, fatte moderne, dimolte fontane, le quali hanno desto l'animo d'infiniti'." (Möseneder, op. cit., 41/42)

- 272) Solche Vergleiche machen umso schmerzlicher bewußt, daß das Verhältnis von Farbikologie, Alchimie, Kosmologie, Medizin und Magie für die Zeit um 1600 bislang noch kaum erfaßt ist.
- 273) "Unser Chaos (oder vermischte Materia) bestehet in einem trockenem und feuchtem Wesen / das Trockene ist nichts anders / als unsere Erden / das Feuchte ist unser Wasser und Himmel. Die philosophische Finsternuß oder Dunkelheit ist die allerschwärtzeste Schwärtze / welche auch die Philosophische Nacht genennet wird: Ja / was noch mehrers ist / diese unsere Schwärtze ist der Egyptischen Finsternuß / die so groß oder dick gewesen / daß man solche mit denen Händen betasten oder angreifen konnte / gäntzlich gleich ..." (C. Horlacher, op. cit., 251, Komm. zu J. L. Hannemann)
- 274) Rötlich gefärbtes Gold, erzielt vor allem durch den Bolusgrund; zur Relevanz der Farbe "rot" innerhalb des Goldbereiches: "Wann man das Gold hoch gradiren will / muß also procediret oder verfahren werden: Erstlich solle das bleiche / oder eine schwache Farb habende Gold mit hinzu Mischung deß Weinstein / durch das Antimonium gegossen werden / welches dem besagtem Gold so hefftig zusetzen wird / daß die Unreinigkeit und das frembde dazu gemischte Wesen hierdurch verbrennet wird / und alsdann wird die erhöhte Farb sehr roth werden..." (C. Horlacher; op. cit., 121, zit. nach A. Kircher)
- 275) "In den grossem Philosophischen Werck seyn vier hauptsächliche oder vornehme Farben / Schwartz / Weiß / Gelb / Roth / ..." (C. Horlacher, op. cit., 244, zit. nach J. L. Hannemann)
- "Der Stein der weisen begreiffet verborgener Weise alle Farben der Welt in sich / welche aber jedoch nicht ehender offenbahr gemacht werden oder zu sehen seynd / ehe und bevor derselbige zerschmelzet. Dann so offft besagter Stein im Feuer flüssig gemacht / oder geschmolzen wird / so offft entspringet aus demselbigem eine neue Farb / biß endlich / nach Vollendung der Ordnung aller Farben / derselbige gäntzlich zur

Aschen verbrennet wird ... Aber dieses muß man anjetzo wissen / daß eine jede Farbe (aus denen bemeldten) zweymal in dem Stein erscheine oder gesehen werde. Dann der Stein wird zweymal schwartz / zweymal weiß / und zweymal roth." (C. Horlacher, op. cit., 282, Zitat nach Hermes Trismegistus.

- 276) Auf den komplexen Bereich der Edelsteinsymbolik (Edelstein- und Juwelenornamentik spielen ja auch in der plastischen Kunst um 1600 eine große Rolle) können wir nicht näher eingehen, auch nicht auf die mögliche symbolische Bedeutung der *r o t f a r b e n e n* Steine wie Karfunkel, Balaß und Granat (häufig wurde ja der "Stein der Weisen", das Medium einer Materiesublimation, in alchimistischen Texten als rotfarben beschrieben).
- 277) Der Begriff der kategorialen Gattungsstrukturen wurde von F. Piel entwickelt: "Architektur, Plastik, Bild und Ornament treten in der historischen Entwicklung in sich wandelndem Verhältnis zueinander und in ihrer eigenen Struktur sich wandelnd auf, und sie differenzieren sich in gewissen Unterarten aus. Die Kunstgeschichte bedient sich der Klassifikation nach Gattungen, ohne in der Regel die Relationen von Werken verschiedener Gattung zu berücksichtigen. Und doch ist gerade das eine Forderung. Sie kann jedoch nicht erfüllt werden, solange es nicht gelingt die Gattungen in ihren *G r u n d s t r u k t u r e n* zu erkennen und zu sehen, aus welchen *k a t e g o r i a l e n S t r u k t u r e n* sie ermöglicht sind." (F. Piel, Die Ornament-Groteske ..., a.a.O., 4)
- 278) G. Kaschnitz von Weinberg, Kleine Schriften zur Struktur, Berlin 1965
- 279) Ebd., 93

- 280) Ebd., 107. Kaschnitz von Weinberg meint mit "Materie" nicht die apeirische Materie, wie wir sie in Anlehnung an H. Conrad-Martius herausgestellt haben.
- 281) G. Kaschnitz von Weinberg, Mittelmeerische Kunst ..., op. cit., 273
- 282) Ebd., 340
- 283) Dieses Fehlen eines Massenkerns findet sich ebenso bei der Bronzeplastik, wo sich formales Leben in einer dünnen Oberflächenschale abspielt, bei Holzbildwerken mit ihrer teigigen und gebuckelten Oberfläche, ja, transponiert in ein zweidimensionales Medium, auch in der Graphik, vgl. Anm. 206.
- 284) Sehr ausgeprägt in den Spätwerken Adriaen de Vries', siehe H. R. Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten ..., a.a.O., 354 - 356
- 285) G. Kaschnitz von Weinberg, Kleine Schriften ..., op. cit., 201
- 286) Eine Kompartimentierung findet in der manieristischen Plastik allein schon durch den Überreichtum an Detailbesatz statt. Ein weiteres Beispiel möge das steinerne Epitaph des Fritz von der Schulenburg (eigentlich ein Denkmal in Epitaphform; vielleicht von Ekbert Wolff d.J. um 1590 geschaffen, jetzt im Schloßhof von Hehlen, bei Hildesheim) bieten: Die Scharniere und Ornamente des Panzers stehen in so aufdringlicher Konsonanz zu der Beschlagwerkornamentik des Rahmens, daß die Figur quasi zerlegt und so in die Fläche eingebunden wird.
- 287) Wenn G. Kaschnitz von Weinberg (Kleine Schriften .. op. cit., 23) sagt, daß in einem Koordinatensystem jene Ebene, die horizontal zur Schwerkraftlinie liegt, der geometrische Ort aller jener Punkte ist, "in denen das Potential der Schwerkraft das gleiche ist", so erweist sich die horizontale Kompartimentierung manieristischer Plastiken eben auch als Egalisierung in Relation zur Schwerkraft.

- 288) In der Malerei des frühen Manierismus sind die überlängten Madonnenfiguren des Parmigianino ein überdeutliches Beispiel. Auf die späteren Maler Greco und Tintoretto braucht nur hingewiesen zu werden, in Deutschland sind es Joseph Heintz, Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen u.a., die hier zu nennen wären.
- 289) Der Terminus stammt von E. Michalski.
- 290) E. Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932, 10
- 291) Substratunabhängige Idealität versteht sich im Sinne der Panofskyschen Formel als "Gestaltungsgeschichte" ("Inbegriff des Darstellungsmöglichen") und "Typengeschichte" (Inbegriff des "Vorstellungsmöglichen") - E. Panofsky, Zum Problem der Beschreibung ..., op. cit., 203
- 292) Vgl. S. 87 ff
- 293) R. Dedekind, Stetigkeit und irrationale Zahlen, 1912⁴, 11 f
- 294) Dem entsprechen die "atomistischen" Lehren in der Nachfolge Demokrits, die seit 1600 im Zuneehmen begriffen sind, vgl. E. Bloch, Die Lehren von der Materie ..., op. cit., 47 ff
- 295) Siehe hierzu H. Friedmann, Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus, München 1930², 71 ff
- 296) Zusätzlich zu dem über den Hohenkirchener Altar Gesagten
- 297) Zusätzliche Angaben in: Ausstellungskatalog "Welt im Umbruch ...", a.a.O., Bd. II, 174, Nr. 535

- 298) Wesensmäßig deshalb, weil auch hier der anschauliche Charakter auf Zwiespältigkeit abzielt.
- 299) Vgl. Anm. 206
- 300) Z.B. in der Folge der V i e r J a h r e s - z e i t e n im Wiener Kunsthistorischen Museum
- 301) W. Hager, zit. nach F. Piel, Zum Problem ..., a.a.O., 209
- 302) F. Piel, Zum Problem ..., a.a.O., 211/212
- 303) Th. Hetzer, Vom Plastischen in der Malerei, in: Aufsätze und Vorträge, Leipzig o.J., Bd. II, 131 - 169, 141
- 304) Ebd., 144
- 305) Ebd., 148
- 306) H. Malecki, Spielräume. Aufsätze zur ästhetischen Aktion, Frankfurt a.M. 1969, 107
- 307) Dies ist bei den Münstermannschen Altären von Hohenkirchen und Rodenkirchen, beim Überlinger Altar des Jörg Zürn, beim Aschaffener Altar des Johannes Juncker (wo eine Reihe perspektivisch inszenierter Passionsreliefs den einer intensiven perspektivischen Räumlichkeit gehorchenden Mittelteil mit einer Kreuzigungsszene rahmen; in diesem Einander-Relationiertsein überstürzen sich die Perspektiven der Relieffelder, um sich neben der Mittelszene "behaupten" zu können, damit kippen sie optisch wieder zur Fläche zurück und drängen die Figurationen in eine vorderste Ebene zusammen) u.v.a. der Fall.
- 308) "Mit dem Spannungsverhältnis von abstrakter Form und gegenständlicher Bedeutung ergibt sich auch ein solches zwischen Flächenbild und Raumillusion, sei es, daß sie gegensätzlich nebeneinander stehen ..., sei es durch die perspektivische Darstellung der Architektur im Bilde,

nicht als reale Raumgestaltung, sondern als flächenhafte Erscheinung, die durch Fluchtlinien und perspektivische Kurven die Bildstruktur bestimmt, so daß sich ein Schwanken zwischen flächenbildlicher und raumillusionistischer Auffassung ergibt ..., (D. Frey, Manierismus als ..., a.a.O., 33); vgl. auch Anm. 307

- 309) H. Malecki, Spielräume ..., op. cit., 115
(Hervorhebungen von mir)
- 310) Eher wird schon der Mensch vom Chaos überwältigt. Dem korrespondieren auch die Sätze H. Hoffmanns ("Hochrenaissance ...", a.a.O. 61), nach denen die manieristische Malerei den Menschen wiedergibt "wie weggetrieben in der Flucht des Raumes, in Bahnen gezwungen, die nicht vom Diesseits bestimmt werden."
- 311) Der unendlich gewordene Makrokosmos mit seinem Substrat kann nur noch vom "Unendlichen" im Mikrokosmos, vom autonomen Geist, annähernd erfaßt werden.
- 312) H. Hoffmann, Hochrenaissance ..., a.a.O., 52
- 313) Siehe die Beschreibung der Predella des Hohenkirchener Altars, S. 89 ff
- 314) E. Panofsky, Idea ..., a.a.O., 41
- 315) Als "Raumlöcher" werden aber auch die extremen Kontraste heller und dunkler Partien an plastischen Ensembles empfunden: Werden etwa Reliefs aus Elfenbein, Silber u.ä. von dunklem Marmor oder Holz gerahmt, so treten sie optisch vor und transformieren die dunklen Rahmenteile zu unendlichen Raumgründen. Wird umgekehrt etwa schwarzer Marmor hell gerahmt, so wird dieser als Raumloch empfunden.

- 316) W. Metzger, Psychologie ..., op. cit., 143
- 317) Für die manieristische Plastik um 1600 können wir sagen: der in die Fläche gebannte, materieerfüllte Unendlichkeitsabgrund.
- 318) Allerdings stets wieder in die Fläche zurückgebannt durch das von hinten einfallende Licht der Chorfenster
- 319) Nach U. Thieme/F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 37 Bde., Leipzig 1907 - 1950, Art. "Stoer"
- 320) E. Forssmann, Säule und Ornament ..., a.a.O., 117
- 321) Zur Verdeutlichung sei noch ein Beispiel des Hendrik Goltzius herangezogen, der 1617 erstmals veröffentlichte Kupferstich mit der Rückensicht des Herkules Farnese (Ausstellungskatalog "Manierismus in Holland ...", a.a.O., 35, Taf. 24) - Abb. 14.
- Hier finden wir Momente vereint, die wir an der Plastik bereits beschrieben haben: die durch den dominanten Kontur erzielte Flächenverspannung des Körpers, welche dessen Drehbewegung entgegenwirkt; die Kompartimentierung in fast "eigenwertige" Einzelgebilde, die den Körper zu einer "Ansammlung" von Knorpeln und Muskeln macht.
- Durch die Uniformität der Strichlagen, die in ihrer "Mechanik" auch den Arbeitsvorgang an der Metallplatte, am Material, signalisieren, wird ein protostrukturiertes Substrat (Linienbündel) veranschaulicht, welches formemanativ "tätig" ist: Wenn es in Bewegung versetzt wird, wenn die Linienbündel sich aufzubiegen beginnen, wird es darstellungswertig. Es entstehen formierte "Masseninseln", die sich jedoch stets wieder in die Uniformität der Strichlagen zurückvermitteln. Die entscheidenden Formakzente bringt, neben dem Kontur, freilich das "Licht", d.h.: dort, wo das Substrat sich mit "Licht" (der Weiße des Papiers) durchdringt, erhalten die Formen ihre höchste raumkörperliche Bestimmtheit.

322)

Gleichsam eine Verdeutlichung solchen Vorganges stellt eine Graphik Mario Bettinis dar:
G a r t e n m i t d e n W e r k z e u g e n
d e r P a s s i o n (Abb. 141 bei G. R. Hocke,
Die Welt als ..., a.a.O.; leider finden sich bei
Hocke, außer einer kurzen Beschreibung S. 129,
keine näheren Angaben zu diesem Blatt) - Abb.15.

Die Beschreibung bei Hocke lautet: "Anamorphose -
Concetto im Rebus-Stil: Garten mit den Symbolen
der Passion Christi. Von rechts nach links, in
Augenhöhe gesehen, erkennt man das Kreuz mit zwei
Lanzen; die Blumen verwandeln sich (Metaphorismus
wird Metamorphismus) in Nägel, die Sechseck-Figur
in ein Grab, die Geißelungs-Säule scheint sich
aufzurichten. Die großen Symbole des Christentums
werden ... auf eine andere Ebene projiziert mittels
'Konstruktionen' aus Pappe (rechte Bildhälfte)."

1. Aus einer "protostrukturierten" Naturszenerie,
die man als materiell-stoffliches Substrat be-
zeichnen könnte, formieren sich, in einer Enthe-
bungsdynamis (im wahrsten Sinne des Wortes:
Gräser, Pflanzen, Nägel usw. h e b e n s i c h
quasi motorisch aus dem Boden heraus) Emanationen
des Substrats zu Formen - hauptsächlich die Pas-
sionswerkzeuge.

2. In einer davor aufgestellten "Schauwand" aus
Pappe sind Hohlräume ausgespart, in die die Form-
emanate hineinpassen und auch hineintendieren.

Punkt 1+2 ergibt dann, nach vollzogener "Ein-
passung", ein Phänomen, das wir als Integrations-
schicht beschrieben haben: Substrat, Formemanate
des Substrats u n d Flächenbannung. Wir haben
hier im alchimistischen Sinne also die "innere"
Form der Dinge, ihre Anteilhaftigkeit an den Sub-
stratpotenzen vor uns, welche in ihrem Entäußerungs-
drang freilich durch Flächenbezug gebannt sind.
Die "äußere Form", d.h. die sichtbare Erscheinung,
ist in der Graphik Bettinis von der Integrations-
schicht (der Pappwand) getrennt: Was sich dort
substrathaft "niederschlug", präsentiert sich
als "Bild" (Altarkreuz mit Retabel), welches trans-
zendental-imaginativ (die perspektivischen Blick-
strahlen, die von zwei Augenpunkten am Himmel
ausgehen) erfahrbar ist. Natürlich läßt sich
dieser "Vorgang" auch umkehren: Transzendental-
imaginative Anschauung konstituiert ein "Bild",
welches, "hinterfragt", sich als flächengebanntes
Substrat zu erkennen gibt.

- 323) Alabaster, Perlmutter, Elfenbein usw., vgl. Kap. I
- 324) F. Piel, Anamorphose ..., a.a.O.
- 325) Zum Begriff der kategorialen Gattungsstruktur
vgl. Anm. 277
- 326) F. Piel, Die Ornament-Grotteske ..., a.a.O., 14
- 327) Vgl. auch Anm. 206 und 283
- 328) O. Pächt, Die historische Aufgabe Michael Pachera
(in: Kunstwissenschaftliche Forschungen I.,
Berlin 1931, 95 - 132), abgedruckt in: Methodi-
sches zur kunsthistorischen Praxis, München 1977,
59 - 106
- 329) Ebd., 73
- 330) Weil, so könnte man sagen, hier die B e -
s e e l u n g der Materie vorgegeben ist.
- 331) O. Pächt, Die historische Aufgabe ..., op. cit.,
74
- 332) Die Zitate finden sich ebd., 103 - 105
- 333) Beispielsweise der Johannesaltar des Meisters
IP, in der Teynkirche zu Prag, 1525; vgl.:
H. Schindler, Der Schnitzaltar, Regensburg 1978,
67, 74, 191, 211, Abb. S. 227; oder das Brei-
sacher Retabel des Meisters H. L., um 1523/26;
ebd., 64, 66, 72, 73, 174, 179 - 181, 252, 263,
280, Abb. S. 180, 130
- 334) O. Pächt, Die historische Aufgabe ..., op. cit.,
106
- 335) Verstärkt wird dieser Effekt noch dadurch, daß
diese szenische Plastik nicht mehr farbig gefaßt
ist und demnach von der Materialoberfläche her
einen neutralen Zwischenwert zwischen Hell und
Dunkel einnimmt.
- 336) Zit. nach W. Schöne, Über das Licht ..., op. cit.,
247

- 337) F. Piel, Altdorfers Alexanderschlacht ..., op. cit. 49
- 338) Nur deshalb ist es m.E. möglich, illusionistisch gemalte Hintergründe in Altarschreine einzubringen.
- 339) Wenn L. Bruhns ("Würzburger Bildhauer ...", a.a.O., 282/283) anlässlich des Aschaffener Altars von Johannes Juncker sagt, "daß einige Cherubim und zwei Statuetten ... auf die Kapellenwand hinübergespritzt sind ...", so zeigt sich in solchem "Ausufern" (auch im unregelmäßigen Kontur) eine Fluktuation zwischen Kunst- und Betrachtungsraum.
- 340) F. Piel, Die Ornament-Groteske ..., a.a.O., 9
- 341) Hier spielen auch die Nischen eine große Rolle, in die einige Statuetten eingestellt sind. Durch ihre Rahmung und ihren "malerischen" Schattengrund verklammern sie dreidimensionale Figur mit der Flächenkategorie des Bildes.
- 342) In der Terminologie Th. Hetzers meint "Bild-leib" das connubium des Plastischen mit der Fläche qua Optischer Bildebene.
- 343) Eine Entwicklung, die in den Barock hinüberleitet.
- 344) Hierher gehört das Phänomen beispielsweise der vollständigen Stuck-, Stuckmarmorverkleidung von Innenräumen usw.
- 345) M. Deri, Das Rollwerk ..., a.a.O., 75
- 346) K. W. Zülch, Entstehung des ..., a.a.O.
- 347) Groteske-Rollwerk-Beschlagwerk-Schweifwerk-Knorpelstil-Ohrmuschelstil
- 348) Abbildende Ornamente sind etwa die Juwelen- und Diamantenornamente, z.T. auch das Beschlagwerk; "abstrakte" Ornamente sind größtenteils Roll- und Schweifwerk, Knorpelwerk, aber auch die "amorphen" Musterung spezifischer Werkstoffe.

- 349) "... in den B e m e r k u n g e n z u r E n t s t e h u n g d e s A k a n t h u s - o r n a m e n t s zeigte 1935 Carl Nordenfalk auf, daß zwischen dem Freiräumlich-werden und dem Pflanzlich-werden des Ornaments in der griechischen Kunst des fünften Jahrhunderts ein innerer, wesensmäßiger Zusammenhang bestand. Nordenfalk legte sich die Frage vor, warum gerade aus der Verräumlichung eines Ornaments und seiner dadurch bedingten Loslösung von der materiellen Grundfläche seine Vegetabilisierung oder, wie man auch sagen darf, seine Vergegenständlichung als Folgeerscheinung sich ergibt. Er beantwortet die Frage durch eine Besinnung auf das Wesen der Ornamentik. Je stilisierter eine Ornamentform ist - und Stilisierung heißt ihre Entfernung von gegenständlicher Bedeutung - um so enger müssen die Ornamente an der körperlichen Masse ihres Trägers haften." (H. Bauer, Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornaments-Motivs, Berlin 1962, 48)
- 350) Interessant ist, daß solche Ornamente, die der Trägeroberfläche verhaftet bleiben, ohne ihr existenziell "eingeschmolzen" zu sein, häufig materialabbildend sind, wie etwa das Beschlagwerk: Material als organisierte Materie dient qua Organisiertheit der Bannung materieller Potenzen, um z u g l e i c h in seinem Materialcharakter auf M a t e r i e l l e s hinzuweisen.
- 351) F. Piel, Die Ornament-Grotteske..., a.a.O. In der Schreibweise "Grotteske" richtete ich mich nach der Begründung des Autors, nach der sich ja das Wort "Grotteske" von "grotte" herleitet.
- 352) Eine Qualität, die H. Bauer ("Rocaille ...", op. cit., 20) der Grotteske zuerkennt.
- 353) E. Forssmann, Säule und Ornament ..., a.a.O., 126

- 354) Der Begriff wurde von H. Bauer in die kunsthistorische Terminologie eingeführt, vgl.: "Rocaille...", op. cit., 20 f.
- 355) Ebd., 20
- 356) Ebd.
- 357) W. Sedlmayr, Das Licht in ..., op. cit., 7
- 358) Dieses Prinzip zweifacher Beleuchtung - von vorne und hinten - taucht in der spätgotischen Altarbaukunst auf (Riemenschneiders Creglinger Altar!) und erlebt um 1600 einen neuen Höhepunkt (Münstermann, Jörg Zürn, Hans Degler, Virgil Moll - in Haigerloch - usw.).
- 359) Vor allem bei Kerzenlicht, wie ich mich selbst überzeugen konnte.
- 360) Beispiele: In den Figurennischen sammelt sich Schattengrund; durch das stark differenzierte Makrorelief des Altars bilden sich folierende Raum"nester"; in den aus der Werkstoffkombinatorik resultierenden Hell- Dunkel-Kontrasten ist Raumgrund imaginiert.
- 361) Ein Werkstoff wie Alabaster impliziert solche Diaphanie gleichsam aufgrund seiner Naturgegebenheit.
- 362) Nach W. Schöne, Über das Licht ..., op. cit., 109/110
- 363) Ebd., 114
- 364) Ebd., 133
- 365) Ebd.
- 366) Ebd., 134
- 367) Dieses Phänomen wird, wie schon gesagt, bei ungefaßter Gruppenplastik noch verstärkt: "Farblosigkeit, in einer so durchhöhlten und durchbrochenen, tiefenhaltigen Formenwelt, schafft eine Art male-rische Schwarz-Weiß-Graphik..." (W. Pinder, Die deutsche Plastik ..., a.a.O., 477)

- 368) Noch einmal im Seitenblick auf die Alchimie:
Am Licht-Geist entzündet sich flüssige Materie
zu formemanativem Leben.
- 369) Vgl. S. 36 ff
- 370) W. Sedlmayr, Das Licht in ..., op. cit., 29
- 371) Auch in solcher Doppelwertigkeit der Licht-
funktion artikuliert sich Zwiespältigkeit.
- 372) Th. Hetzer, Vom Plastischen in der Malerei ...,
a.a.O., 155/156 (Hervorhebungen von mir)
- 373) Vgl. U. Schiessl, Rokokofassung ..., a.a.O., 35
- 374) Vgl. Anm. 163
- 375) Vgl. dazu die Arbeit H. Friedels, Augsburgs
Bronzebildwerke ..., a.a.O.
- 376) Vgl. Anm. 271
- 377) E. Panofsky, Zum Problem der Beschreibung ...,
op. cit., 203
- 378) F. Piel, Zum Problem des Manierismus ...,
a.a.O., 207
- 379) Ebd., 208
- 380) W. Pinder, Zur Physiognomik ..., a.a.O., zit.
nach F. Piel, Zum Problem ..., a.a.O., 208
- 381) G. von der Osten, Deutsche und niederländische ...,
a.a.O., 288
- 382) F. Piel, Zum Problem ..., a.a.O., 212 (Piel zi-
tiert dabei H. Bauer, Der Orion-Brunnen des
Montorsoli in Messina, unveröffentlichtes Manu-
skript)
- 383) Ebd., 207
- 384) Ebd., 208

- 385) Ebd., 208
- 386) S. ebd., 210/211
- 387) Ebd., 211
- 388) Ebd.
- 389) Ebd., 210 (in Anlehnung an W. Hager)
- 390) Philosophisches Wörterbuch ..., op. cit.,
Bd. II, 1060, Stichwort "System"
- 391) Nach E. Rebel
- 392) In den "Wesenssinn" der Kunstwerke
- 393) A. Dürer (Schriftlicher Nachlaß, hrsg. von
K. Lange und F. Fuhse, Halle 1893, 212)
- 394) E. Panofsky, Idea ..., a.a.O., 45/46
- 395) E. Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins I, hrsg. von
G. Ueding, Frankfurt a.M. 1974, 171
- 396) E. Panofsky, Idea ..., a.a.O., 47
- 397) Ebd., 49
- 398) G. Becker, S. Bovenschen, H. Brackert u.a.,
Aus der Zeit der Verzweiflung ..., op. cit., 249
- 399) Vgl. ebd., 259 ff
- 400) Ebd., 293; auf die Beliebtheit erotischer Dar-
stellungen in dieser Zeit geht vor allem auch
G. R. Hocke, Die Welt als ..., a.a.O., ausführ-
lich ein.
- 401) G. Becker ..., op. cit., 274
- 402) H. Malecki, Spielräume ..., op. cit., 298/299

- 403) G. Becker ..., op. cit., 289
- 404) A. Hauser, Der Manierismus ..., a.a.O., 35/36
- 405) Im Sinne W. Benjamins ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", Frankfurt a.M. 1963)
- 406) Siehe D. Diemer, Hans Krümpel, in: Ausstellungskatalog "Um Glauben ...", a.a.O., Bd. 1, 279 - 311, 279
- 407) Ein Kunstbereich, der per se die "Oberfläche" eines "offenen (Kunst)Systems" darstellt, da er auf Rückbezug auf "praktische Lebensumstände" rekurriert.
- 408) Reiches Quellenmaterial bei: A. Stöcklein, Leitbilder der Technik ..., a.a.O.
- 409) Ebd.
- 410) Wichtig dabei ist auch die Tatsache, daß Stöcklein von seinem speziellen Untersuchungsgegenstand her ebenfalls von keiner wesensmäßigen Trennung zwischen 16. und 17. Jahrhundert, sondern von einer Einheit jener Epoche ausgeht. Dem späten Manierismus um 1600 fällt jedoch auch bei ihm die Position zugespitzter Problematik zu.
- 411) A. Stöcklein, Leitbilder ..., op. cit., 37
- 412) Ebd.
- 413) Ebd., 38
- 414) Georg Philipp Harsdörffer, Delitiae Philosophicae et Physicae. Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden dritter Teil, Nürnberg 1653, 159
- 415) G. R. Hocke, Die Welt als ..., a.a.O., 123
- 416) Eine eigene Untersuchung dieser Problematik wäre sicher lohnend.

- 417) A. Stöcklein, Leitbilder ..., a.a.O., 140
(Anm. 138)
- 418) Ebd., 142 (Anm. 148)
- 419) P. R. Hofstätter, Der Einfluß der Technik auf
die Psychologie, in: VDI-Berichte, Nr. 71 A,
18 - 22, Düsseldorf 1963, 20
- 420) A. Stöcklein, Leitbilder ..., a.a.O., 61
- 421) Ebd., 56
- 422) Vgl. die zusammenfassende Darstellung von
F. Piel: "Zum Problem des ...", a.a.O.
- 423) E. Panofsky, Idea ..., a.a.O., 55
- 424) L. Binswanger, Drei Formen ..., a.a.O., XI/XII
- 425) F. Piel, Zum Problem ..., a.a.O., 217
- 426) München 1930
- 427) W. Hofmann, Studien zur Kunsttheorie des
20. Jahrhunderts (in: Zs.f.Kunstgesch., Bd. 18,
1955), in: Bruchlinien ..., op. cit., 34 - 54, 52
- 428) H. Friedmann, Die Welt der Formen ..., op. cit.,
66
- 429) H. Bauer, Rocaille ..., op. cit., 71
- 430) Vg. auch Anm. 322
- 431) F. Piel, Anamorphose ..., a.a.O., 291
- 432) Ebd.
- 433) Ebd., 292
- 434) H. R. Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten ...,
a.a.O., 337

- 435) K. Vorländer, Philosophie der Renaissance..., a.a.O., 131
- 436) W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter ..., op. cit., 19
- 437) A. Metzger, Phänomenologie und Metaphysik, Pfullingen 1966², 48
- 438) In: "Deutsche Plastik ...", a.a.O.
- 439) D. Frey, Manierismus als ..., a.a.O., 36
- 440) F. Piel, Anamorphose ..., a.a.O., 295
- 441) D. Frey sagt beispielsweise zu einer Fassadengestaltung Johann Bernhard Fischer von Erlachs: "Es muß uns seltsam vorkommen, die Fassade eines Gebäudes mit einem Schreibtisch verglichen zu sehen, es scheint uns jedes Tertium comparationis zu fehlen. Der Vergleich wird erst lebendig, wenn wir an die reichen Kabinette der deutschen Renaissance denken, mit Säulen und Gebälkkröpfen, Arkaden, Quaderung und Balustraden. Hier treten die Wurzeln dieser Kunstauffassung zutage. In einem Zurückgreifen auf die Renaissance soll der im Handwerk verwilderten Kunst ihre innere Gesetzmäßigkeit, Klarheit und Einheit wieder gewonnen werden." (D. Frey, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Eine Studie über seine Stellung in der Entwicklung der Wiener Palastfassade, Sonderdruck aus dem Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1921/22, Augsburg)
- 442) H. Bauer, Rembrandt vor der Staffelei, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von F. Piel und J. Taege, Tübingen 1977, 1 - 11, 3
- 443) Ebd., 3
- 444) Barock und Rokoko sind ja, wie H. Sedlmayr gezeigt hat ("Das Licht ...", a.a.O.), die letzten großen (Teil)Epochen abendländischer Kunstentwicklung, in denen versuchte Repristinatio ehemaliger Kultwertigkeit in großem Stil inszeniert wird.

Aber eben nur mehr i n s z e n i e r t ,
nicht mehr reaktualisiert im Sinne des Festes
(vgl. dazu H. Kuhn, Zur Ontogenese ..., op. cit.):
besser gesagt, statt Reaktualisierung g e -
g l a u b t e r Weltentwürfe im Fest hat
festliche Inszenierung e r s e h n t e r
Weltentwürfe statt: Das Spiel spielt nur mehr
ein Spiel, nicht mehr Reales. Dieses gespielte
Spiel, dieses Arrangement von Inszenierungen
zielt a u c h auf die Schaffung von Licht-
materien ab: die Spiegel im Festsaal, Stuck-
marmor und Vergoldung, das Wasserbassin, in welchem
sich ein Schloß spiegelt ...

Vordergründig wird hier Material, Werkstoff, Sub-
strat vergessen gemacht - aber nur v o r d e r -
g r ü n d i g: Das Substrat kategorialisiert auch
bestimmend s o l c h e vordergründige Ober-
fläche, indem es sich mehr und mehr mit Kraft
und Energie durchtränkt (Begriffe, die in den
"materialistischen" Naturphilosophemen des
17. und 18. Jahrhunderts eine dominierende Rolle
spielen, vgl. E. Bloch, Die Lehren von der
Materie ..., a.a.O., 67 ff).

Kraftdurchtränktes Substrat affiziert, ja for-
miert nun auch die (künstlerische) Umwelt des
Menschen. In den architektonischen Gewölbe-
verstreckungen, in den kurvig geführten Wand-
zügen des Barock und Rokoko ist Substrat in
Bewegung versetzt, nicht mehr flächenhaft ge-
bannt, sondern auch den Realraum durchwaltend.
Und seine Formemanate - etwa die Figuren-
ausstattung eines Kirchenraums - geben sich einer-
seits ganz manifest als solche zu erkennen
(über Material, Materialimitation und Werk-
gestalt auf Materielles verweisend) und sind
andererseits durch Lichtmaterien kaum noch
bannbar, da sie sich nun auch im Realraum des
Betrachters aufhalten und in ihrem illusionistisch-
transzendierenden Scheincharakter desto leichter
zu durchschauen sind.

Der Betrachter ist unmittelbar mit dem Substrat
konfrontiert. Überspitzt könnte man sagen, daß
nun (vor allem im Rokoko), wenn der Mensch selbst
von den Potenzen des Substrats tangiert wird, er
seine eigene körperliche "Oberfläche" - die

"Grenzzone" zwischen internem Substrat = unendlichem und autonomem Geist und externem Substrat = Kraft und Materie zur Bannungszone stilisiert: in der Nivellierung durch Schminke und Puder. Und vielleicht ist es bezeichnend, daß im Zeitalter der Aufklärung in der Dominantsetzung des internen Substrats, diese Bannungszone eliminiert wird - in der Französischen Revolution werden "Puder und Perücke" als Standessymbole und damit als "Abkapselungssymbole" abgeschafft "zugunsten" des autonomen, individuellen und qua Individualität universalen Geistes.

LITERATURVERZEICHNIS

I. Literatur zu Technologie, Alchimie und
sonstigen Werkstoff- und Materialfragen

A) Quellenschriften und Nachschlagewerke
des 16. bis 18. Jahrhunderts

- | | |
|--------------------------------|--|
| Aldrovandi, Ulysses | Museum Metallicum (Libri IV),
Bondiae 1648 |
| Aureum Vellus | oder guldin Schatz und Kunst-
kammer (zusammengestellt und
übersetzt von Salomon Trismosin),
Rorschach 1599 |
| Beier, A. | Allgemeines Handlungs-, Kunst-,
Berg- und Handwerckslexikon,
Jena 1722 |
| Boltz von Ruffach,
Valentin | Illuminierbuch ...,
Frankfurt a.M. 1550 u.ö. |
| Cardanus, Hieronymus | Offenbarung der Natur und
Natürlicher Dingen auch mancher-
ley subtiler würckungen,
Basel 1559 |
| Ercker, Lazarus | Beschreibung allerfürnemisten
mineralischen Ertzt vnnnd Berg-
wercksarten, Frankfurt a.M. 1598 |

- | | |
|-----------------------------|--|
| Halle, Johann Samuel | Magie, oder die Zauberkräfte der Natur, so auf den Nutzen und die Belustigung angewandt worden, 4 Bde., Wien 1787 |
| Horlacher, Conrad | Kern und Stern der vornehmsten Chymisch-Philosophisch Schriften..., Frankfurt a.M. 1707 (Neudruck Graz 1975) |
| Hübner, Johann | Curieuses und reales Natur-, Kunst-, Berg-, Gewerk- und Handlungslexikon, o.O. 1736 |
| Jessner, Andreas | Kunstkammer, Wittenberg 1595 |
| Lehmann, Johann
Gottlieb | Abhandlung von den Metall-Müthern und der Erzeugung der Metalle, Berlin (verlegt bei Christoph Gottlieb Nicolai) 1753 |
| Maier, Michael | Symbola Aureae Mensae Duodecim Nationum, Frankfurt a.M. 1617 (Neuaufgabe Graz 1972) |
| Matthesius, Johannes | Sarepta oder Bergpostill, Nürnberg 1562; auch in: Ausg. Werke, hrsg. von G. Loesche, Bd. 4: Handsteine (=Bibl. dt. Schriftsteller aus Böhmen, Bd. 14), Prag 1904 |

Ziegler, Johann Heinrich Historia des Goldes, Witten-
berg 1681

B) Entsprechende Literatur des 20. Jahrhunderts*

Adriani, B. Probleme des Bildhauers,
Ulm 1948

Assion, P. Altdeutsche Fachliteratur,
Berlin 1973

Bandmann, G. Bemerkungen zu einer Ikonologie
des Materials, in: Städel- Jahr-
buch, N.F., Bd. 2, München 1969,
75 - 100

Brachert, Th. Die Techniken der polychromen
Holzskulptur, in: Maltechnik-
Restauro 1972, 153 - 178 u.
237 - 264

Buntz, H. Die alchimistischen Traktate,
Diss. München 1968

Fischer, Walther Gesteins- und Lagerstättenbildung
im Wandel der wissenschaftlichen
Anschauung, Stuttgart 1961

*) Hier sind auch einige Arbeiten aufgenommen, die nicht aus-
schließlich auf Kunsttechnologie und Materialproblematik
ausgerichtet sind, von mir aber in diesem Sinne ausgewertet

- Friedel, H. Die Farbigkeit der Herrscherfiguren an der Michaelskirche in München, in: Maltechnik-Restaura 1972, 42 - 45
- Ganzenmüller, W. Beiträge zur Geschichte der Technologie und der Alchemie, Weinheim 1956
- Grosser, D. und Geier, E. Die in der Tafelmalerei und Bildschnitzerei verwendeten Holzarten und ihre Bestimmung nach mikroskopischen Merkmalen, in: Maltechnik-Restaura, 1975, 127 - 148
- Hausmann, T. Der Pommersche Kunstschränk, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, Okt. 1958 - Mai 1959, 19 - 22
- Hentschel, W. Zum Problem der Materialechtheit in der alten Kunst, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, Sept. 1953 - Mai 1954, 8 - 12
- Herbeck, A. Der Marmor, Entstehung, Arten, Gewinnung, Vorkommen, München 1953
- Kieslinger, A. Gesteinsmoden in der Kunstentwicklung in: Mitteilungen der Gesellschaft f. vergl. Kunstforschung Nr. 1, Wien 1948, 2

- Klein, H.J. Marmorierung und Architektur, Köln 1971
- Knoepfli, A. Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst, in: Festschrift Hans Burkhard - Restauration und Kirchenbau, St. Gallen 1965
- Ders. Farbillusionistische Werkstoffe, in: Palette, Heft 34, 1970
- Koller, M. Die Lüsterfarben - zu ihrer Geschichte und Konservierung, in: Maltechnik-Restauro 1975, 20 - 34
- Ders. Fassung und Faßmaler an Barockaltären, in: Maltechnik-Restauro 1976, 157 - 172
- Ders. Hauptwerke spätgotischer Skulptur und ihre aktuelle Restaurierung als Anlaß wissenschaftlicher Kolloquien, in: Maltechnik-Restauro 1978, 81 - 95
- Kris, E. Der Stil "Rustique". Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. I, 1926, 137 - 208

- Oellermann, E. Die monochromen Holzbildwerke
des Veit Stoß, in: Maltechnik-
Restauro 1976, 173 - 182
- Oppen, U. von Der deutsche Marmor und der säch-
sische Serpentinsteine, München 1922
- Ploss, E.E.,
Roosen-Runge, H.,
Schipperges, H. u.
Buntz, H. Alchimia, Ideologie und
Technologie, München 1970
- Schiesl, U. Rokokofassung und Materialillusion.
Untersuchungen zur Polychromie
sakraler Bildwerke im süddeutschen
Rokoko, Mittenwald 1979
- Stange, A. Die Bedeutung des Werkstoffes
in der deutschen Kunst,
Bielefeld-Leipzig 1940
- Strunz, F. Beiträge und Skizzen zur Geschichte
der Naturwissenschaften, Hamburg-
Leipzig 1909
- Taubert, J. Zur Oberflächengestalt der sog.
ungefaßten spätgotischen Holz-
plastik, in: Städel-Jahrbuch,
N.F. I, 1967, 119 - 134

- Taubert, G. Tagungsbericht. Erstes internationales Colloquium im Rahmen des Forschungsprojektes zum Frühwerk Tilman Riemenschneiders, 9.-11.3.78, Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, in: Maltechnik-Restaura 1978, 198-202
- Vuilleumier, R. Historische Holzbeizen, in: Maltechnik-Restaura 1978, 150-170
- Wernicke, K. Die Stellung der Dürerzeit in der deutschen Geschichte, in: Kunsthandwerk der Dürerzeit und der deutschen Renaissance (Ausstellungskatalog), Berlin 1971, 15 - 26
- Wittkower, R. The sculptor's workshop. Tradition and theory from the Renaissance to the present, Glasgow 1974

II. Kunsthistorische Literatur zu Stilproblemen
und zu einzelnen Künstlern, sowie Literatur
zu Fragen des geistesgeschichtlichen und
philosophischen Kontextes

- | | |
|-------------------------------------|--|
| Adelmann, G.S. Graf u.
Weise, G. | Das Fortleben gotischer Ausdrucks-
und Bewegungsmotive in der Kunst
des Manierismus, Tübingen 1954 |
| Baumgart, F. | Renaissance und Kunst des
Manierismus, Köln 1963 |
| Benesch, O. | The art of the renaissance in
northern Europe. Its relation
to the contemporary spiritual
an intellectual movements,
Hamden 1964 |
| Binswanger, L. | Drei Formen mißglückten Daseins.
Verstiegenheit, Verschrobenheit,
Manieriertheit, Tübingen 1956 |
| Bloch, E. | Die Lehren von der Materie,
Frankfurt a.M. 1978 |
| Brinckmann, A.E. | Barockskulptur. Entwicklungsge-
schichte der Skulptur in den ro-
manischen und germanischen Ländern
seit Michelangelo bis zum 18. Jahr-
hundert, Berlin 1919 |

- Ders. Plastik und Raum als Grundformen
Künstlerischer Gestaltung,
München 1922
- Ders. Süddeutsche Bronzebildhauer des
Frühbarock, München 1923
- Bruhns, L. Würzburger Bildhauer der Renais-
sance und des werdenden Barock.
1540 - 1650, München 1923
- Cassirer, E. Individuum und Kosmos in der Philo-
sophie der Renaissance, Darmstadt
1977⁵ (Reprographischer Nachdruck
der 1. Auflage, Leipzig-Berlin
1927 = Studien der Bibliothek
Warburg, Heft 10)
- Conrad-Martius, H. Realontologie, in: Jahrbuch für
Philosophie und phänomenologische
Forschung, hrsg. von E. Husserl,
Bd. 6, Halle a.d. Saale 1923,
159 - 333
- Dies. Der Raum, München 1958
- Deri, M. Das Rollwerk in der deutschen
Ornamentik des sechzehnten und
siebzehnten Jahrhunderts, Berlin
1906

- Dilthey, W. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Abh. zur Gesch. d. Philosophie und Religion ... (Ges. Schriften 2), Leipzig-Berlin 1923
- Dvořák, M. Pieter Bruegel der Ältere, in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924; Nachdruck Mittenwald 1979, 219-257
- Ders. Über Greco und den Manierismus, in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924; Nachdruck Mittenwald 1979, 261-276
- Fliedner, S. Welt im Zwielficht. Das Werk des Bildhauers Ludwig Münstermann, Oldenburg-Hamburg 1962
- Forssmann, E. Säule und Ornament, Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Uppsala 1956
- Frey, D. Der Manierismus als europäische Stilerscheinung, in: Kunstchronik, Jg. 5, 1952, 242 - 244

- Ders., Manierismus als europäische Stil-
erscheinung. Studien zur Kunst des
16. und 17. Jahrhunderts, Stutt-
gart 1964
- Friedel, H. Bronze-Bildmonumente in Augsburg
1589 - 1600, Augsburg 1974
- Friedländer, W. Die Entstehung des anticlassischen
Stils - die italienische Malerei
um 1520, in: Rep. f. Kunstwissen-
schaft, Bd. 46, 1925
- Ders. Der anticlassische Stil um 1590
und sein Verhältnis zum Übersinn-
lichen, Vorträge der Bibliothek
Warburg, 1928 - 29
- Hager, W. Zur Raumstruktur des Manierismus,
in: Festschrift für Martin Wacker-
nagel, Köln-Granz 1958
- Hauser, A. Der Manierismus. Die Krise der
Renaissance und der Ursprung
der modernen Kunst, München 1964;
neu aufg. München 1979, unter
dem Titel: Der Ursprung der mo-
dernen Kunst und Literatur. Die
Entwicklung des Manierismus seit
der Krise der Renaissance

- Hetzer, Th. Die schöpferische Vereinigung von Antike und Norden in der Hochrenaissance, in: Th. Hetzer, Aufsätze und Vorträge, Bd. 2, Leipzig 1957, 75 - 92
- Ders. Vom Plastischen in der Malerei, in: Th. Hetzer, Aufsätze und Vorträge, Bd. 2, Leipzig 1957, 131 - 170
- Hocke, G. R. Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957
- Hoffmann, H. Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock, Zürich-Leipzig 1939
- Hofmann, W. "Manier" und "Stil" in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Studium Generale, 8. Jg., Heft 1, 1955 (wieder abgedruckt in: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979, 232 - 248)
- Iven, G. Versuch einer Deutung des Manierismus, Diss. Köln 1938

- Koch, F. Die Gröninger. Ein Beitrag zur Geschichte der westfälischen Plastik in der Zeit der Spätrenaissance und des Barock, Münster 1905
- Ladendorf, H. Zur Wiederkehr des 16. Jahrhunderts im 18. Jahrhundert, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, Okt. 1956 - Mai 1957, 3 ff.
- Larsson, L. O. Adriaen de Vries, Wien-München 1967
- Lieb, N. Die Fugger und die Kunst, München 1952
- Manteuffel, J.
C. Zoege von Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 - 1666, 2 Bde., Weißenhorn 1969
- Möseneder, K. Montorsoli. Die Brunnen, Mittenwald 1979
- Müller, Th. u.
Feulner, A. Geschichte der deutschen Plastik, München 1953
- Müller, Th. Deutsche Plastik der Renaissance bis zum 30jährigen Kriege, Königsstein 1963
- Osten, G. von der u.
Vey, H. Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500 to 1600, The Pelican History of Art, London 1969

- Osten, G. von der Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit, Köln 1973
- Panofsky, E. Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1975³
- Peuckert, W.-E. Die große Wende. Das apokalyptische Saeculum und Luther, 2 Bde., Darmstadt 1966
- Pevsner, N. Gegenreformation und Manierismus, in: Rep. f. Kunstwissenschaft, XLVI, 1925
- Piel, F. Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962
- Ders. Zum Problem des Manierismus in der Kunstgeschichte, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft II, 1962, 207 - 218
- Ders. Anamorphose und Architektur, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von F. Piel u. J. Taeger, Tübingen 1977, 289 - 296

- Pinder, W. Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, II, Potsdam 1929
- Ders. Zur Physiognomik des Manierismus, in: Die Wissenschaft am Scheidewege ..., Leipzig 1932 (Festschrift für Ludwig Klages)
- Ricke, H. Hans Morinck. Ein Wegbereiter der Barockskulptur am Bodensee, Sigmaringen 1973
- Riesebieter, M. Ludwig Münstermann, ein Beitrag zur Geschichte der frühen Niederdeutschen Barockplastik, Berlin 1930
- Rudolph, H. Die Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich des 17. Jahrhunderts, Berlin 1935
- Schlosser, J. von Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Braunschweig 1978²
- Sedlmayr, H. Zur Revision der Renaissance, in: Epochen und Werke, Bd. I, Mittenwald 1977 (Studienausgabe), 202 - 234

- Ders. Michelangelo: Versuch über die Ursprünge seiner Kunst, in Epochen und Werke, Bd. I, Mittenwald 1977 (Studienausgabe), 235 - 251
- Stöcklein, A. Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technischer Fortschritt, München 1969
- Strunz, F. Theophrastus Paracelsus. Idee und Problem seiner Weltanschauung, Salzburg-Leipzig 1937
- Vorländer, K. Philosophie der Renaissance, Hamburg 1965
- Weihrauch, H. R. Studien zur süddeutschen Bronzeplastik, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. F., Bd. 1, 1951, 204 - 211
- Ders. Europäische Bronzestatuetten. 15. - 18. Jahrhundert, Braunschweig 1967
- Weisbach, W. Der Manierismus, in: Zeitschr. f. bildende Kunst 54, 1919
- Weise, G. Renaissance und Antike, Tübingen 1953
- Zülch, W.K. Entstehung des Ohrmuschelstils, Heidelberg 1932

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 Zu S.50 ff	König David	L. Münstermann, wahrsch. 1633; Oldenburger Landesmuseum
Abb. 2 Zu S.78 ff	Altar der Kirche zu Hohenkirchen	L. Münstermann, 1620
Abb. 3 Zu S.84 ff	Hohenkirchner Altar, Abendmahlsszene	
Abb. 4 u. Abb. 5 Zu S.87 ff	Hohenkirchner Altar, Details	
Abb. 6 Zu S.89 ff	Hohenkirchner Altar, Predella: Hirten- anbetung	
Abb. 7 Zu S.130 ff	Überlingen, Münster, Hochaltar	Jörg Zürn und Mitarbeiter, 1613/16
Abb. 8 Zu S.130 ff	Überlinger Altar, Anbetung der Hirten	Jörg Zürn zugeschrieben
Abb. 9 Zu S.132 ff	Hl. Florian	Martin Zürn zugeschrieben, 1638/39, Berlin-Dahlem, Staatl. Museen (Preußischer Kulturbesitz)
Abb. 10 Zu S.171 ff	Prophetenfigur	Hubert Gerhard, 1581-84, London, Victoria and Albert Museum, Inv.Nr. A 20-28-1964
Abb. 11 Zu S.172 ff	Herkules	Hendrik Goltzius, 1589, Kupferstich (560x404 mm), Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Abb. 12 Zu S.180 f	Überlinger Altar, Hl. Michael	Jörg Zürn zugeschrieben, 1613/16
Abb. 13 Zu S.181 ff	Holzschnitt aus: Geometria et Per- spectiva ...	Lorenz Stoer, 1567, Augsburg
Abb. 14 Zu S.324, Anm.321	Herkules Farnese	Hendrik Goltzius, erst- mals veröffentlicht 1617, Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett
Abb. 15 Zu S.325, Anm.322	Garten mit den Werkzeugen der Passion	Mario Bettini
Abb. 16 Zu S.198 ff	Rotenburg, Orgelprospekt: Detail	L. Münstermann, 1608, Bremen, Focke-Museum
Abb. 17 Zu S.201	Überlinger Altar, Verkündigung an Maria	Jörg Zürn zugeschrieben, 1613/16
Abb. 18 Zu S.202	Kreuz- und Stephans- Altar, Grabmal des Abtes Honorat Kolb	Martin und Michael Zürn, 1636 - 37, Seon, Klosterkirche
Abb. 19 Zu S.202	Kaiser Rudolf II.	Adriaen de Vries, 1603, Wien, Kunsthistorisches Museum

Abbildungsnachweis

Ausstellungskatalog "Manierismus in Holland"	11, 14
Ausstellungskatalog "Welt im Umbruch"	10
S. Fliedner	1, 2, 3, 4, 5, 6, 16
G. R. Hocke	13, 15
C. Zoega von Manteuffel	7, 8, 9, 12, 17, 18
Th. Müller, Deutsche Plastik der Renaissance ...	19



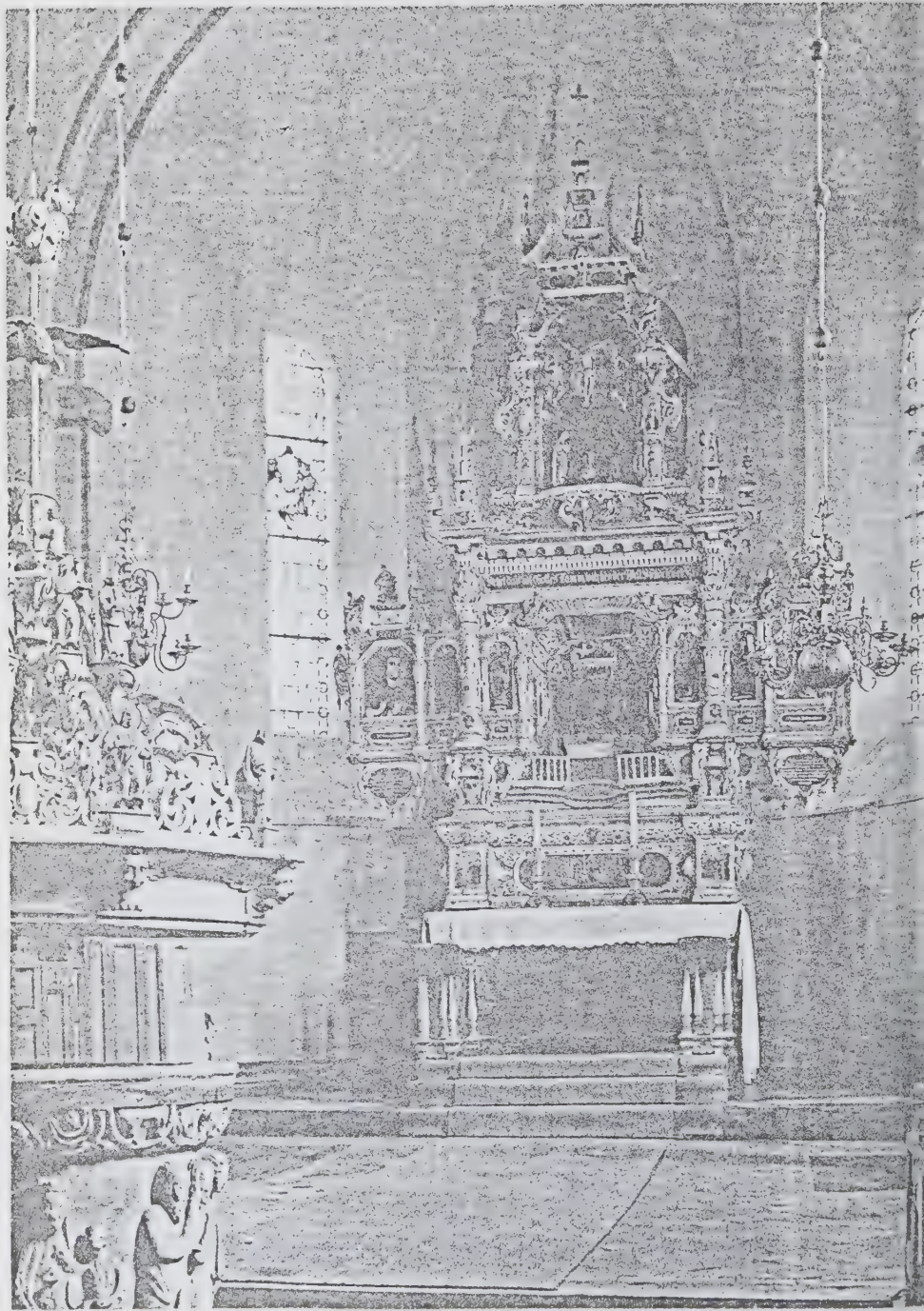


Abb. 2

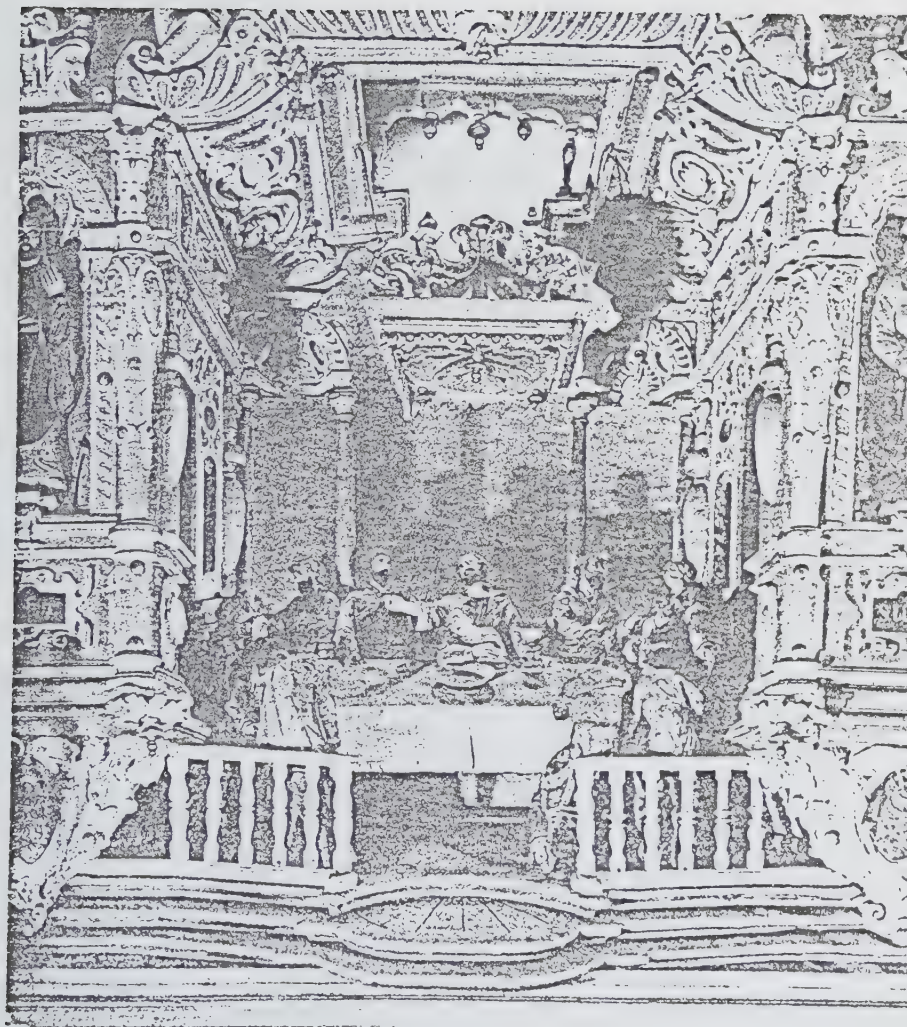


Abb. 3





Abb. 5



Abb. 6

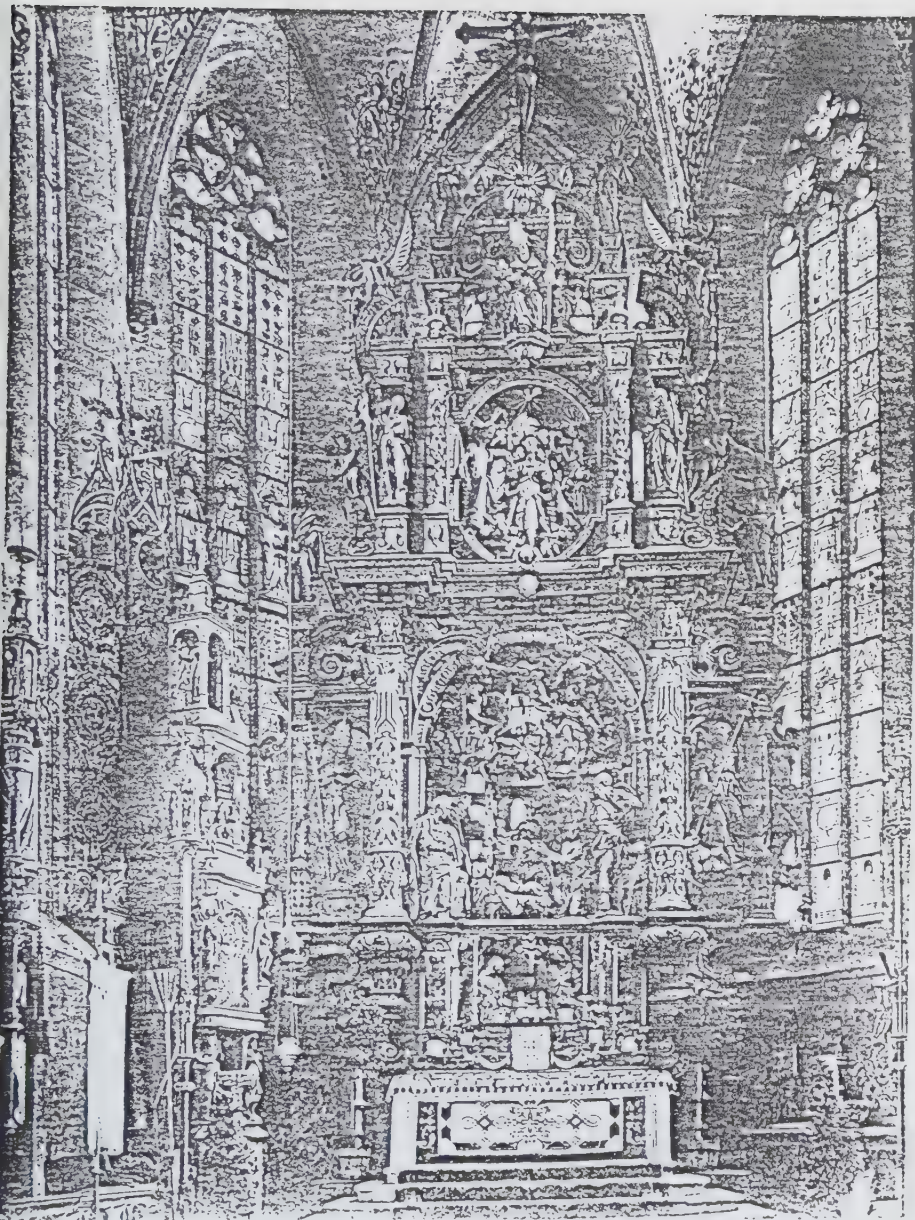


Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9





Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



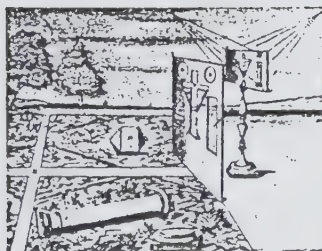


Abb. 15





Abb. 17

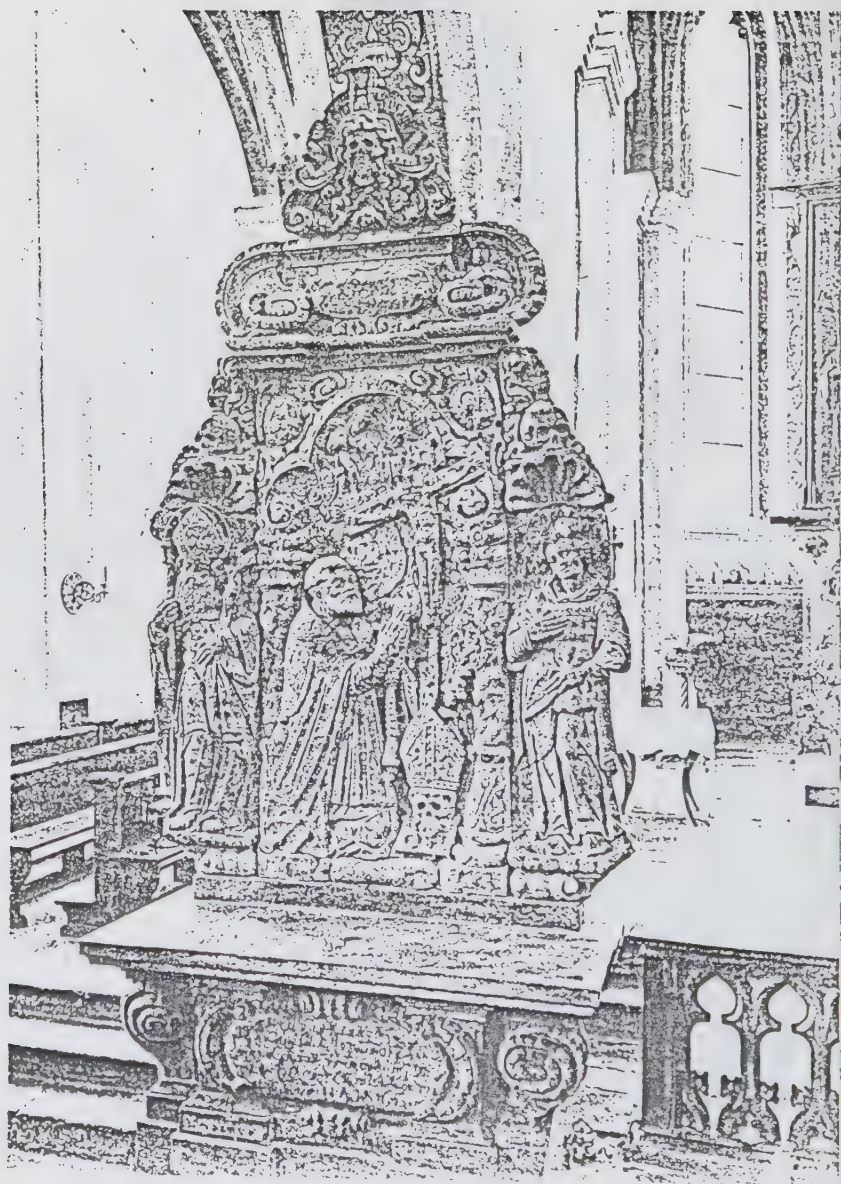


Abb. 18



Abb. 19

LEBENS LAUF

Name	Norbert Wolf
Geburtstag	17. April 1949
Geburtsort	Regensburg
Eltern	Paul und Anna Wolf

Schulbildung	1955 - 1960	Volkschule Stadthof, Regensburg
	1960 - 1969	Humanistisches Albertus - Magnus - Gymnasium, Regens- burg
	28. 6. 1969	Abitur

Studienverlauf	20. 10. 1969	Immatrikulation an der Universität Regensburg; Fächerkombination: Klas- sische Philologie, Germa- nistik
	ab WS 70/71	Neue Fächerkombination: Kunstgeschichte, Germanistik
	13. 10. 1972	Immatrikulation an der Ludwig - Maximilians - Uni- versität München
	23. 2. 1981	Promotion

